

Erlangen 1973

ERLANGER BEITRÄGE
ZUR SPRACH- UND KUNSTWISSENSCHAFT
BAND 52

RUDOLF BECK

Poetry und Human Nature

Studien zum Vokabular der viktorianischen
Literaturkritik

1973


VERLAG HANS CARL NÜRNBERG

ERLANGER BEITRÄGE ZUR SPRACH- UND KUNSTWISSENSCHAFT

Band 52 Beck — ›Poetry‹ und ›Human Nature‹

ERLANGER BEITRÄGE ZUR SPRACH- UND KUNSTWISSENSCHAFT

Herausgegeben von den Vorständen der Philologischen Seminare
und des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Erlangen-Nürnberg:

KARL OETTINGER (Kunstgeschichte),

WOLFDIETRICH FISCHER (Orientalische Philologie),

KARL HOFFMANN (Vergleichende Indogermanische Sprachwissenschaft),

JOSEPH SCHÜTZ (Slavische Philologie),

ALFRED HEUBECK, OTTO SEEL, RUDOLF TILL (Klassische Philologie),

PAUL KLOPSCH (Mittellateinische Philologie),

ULRICH FÜLLEBORN, KURT WÖLFEL (Deutsche Philologie),

GUSTAV SIEBENMANN, ARNULF STEFENELLI (Romanische Philologie),

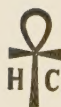
KARL JOSEF HÖLTGEN, ERWIN WOLFF, HERBERT VOITL (Englische Philologie),

HANS-JOACHIM LANG (Nordamerikanische Philologie und Geistesgeschichte).

Geschäftsführender Herausgeber: SIEGFRIED BEYSLAG

BAND 52 RUDOLF BECK

›POETRY‹ UND ›HUMAN NATURE‹



VERLAG HANS CARL NÜRNBERG

1974

Poetry und Human Nature

Studien zum Vokabular der viktorianischen
Literaturkritik

VON

RUDOLF BECK



VERLAG HANS CARL NÜRNBERG

1974

— D 29 —

Alle Rechte an diesem Werk, auch die des auszugsweisen Nachdrucks,
der photomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, sind dem Verlag vorbehalten.

Copyright 1974 by Verlag Hans Carl, Nürnberg. Printed in Germany 1974.

Druck: Heinz Neubert, Bayreuth

ISBN 3 418 000 52 5

Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist die leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die unter dem Titel ›Poetry‹ und ›Human Nature‹: ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte der englischen Dichtung in der viktorianischen Epoche‹ im Oktober 1973 von der Philosophischen Fakultät der Universität Erlangen-Nürnberg angenommen wurde.

Zu herzlichem Dank bin ich vor allem meinem Lehrer, Herrn Prof. Dr. Erwin Wolff, verpflichtet, von dem nicht allein die Anregung zu dieser Arbeit kam, sondern bei dem ich auch während meines Studiums gelernt habe, Literatur nicht als autonomes Gebilde, sondern im Zusammenhang mit anderen geistigen Aktivitäten zu sehen.

Gleichfalls danken möchte ich Herrn Prof. Dr. K. J. Hölzgen für seine zahlreichen Hinweise, die mir bei der Überarbeitung der Dissertation von großem Nutzen waren.

Erlangen, im April 1974

Rudolf Beck



Digitized by the Internet Archive
in 2026

Inhalt

I. Einführung	1
1. Literatur und Leser	1
2. Die Rekonstruktion des Erwartungshorizontes	7
II. Der nicht spezifisch literarische Gebrauch von ›Poetry‹, ›Poetical‹ und ›Poet‹	13
1. ›Poetry‹ und ›art‹	16
2. ›Poetry‹ als konstitutioneller Faktor der menschlichen Natur: der Mensch als ›Poet‹ von Natur aus	22
3. ›Poetry‹ als Wirkqualität von Gegenständen	27
4. Dichtung und poetische Welt	40
III. Der poetische Aspekt der Welt: Strukturen des poetischen Denkens ..	44
1. Die Genesis der poetischen Perspektive	44
2. Poetische Perspektive und unpoetische Welt	46
3. Poetische und unpoetische Perspektive	49
a) Irrationalität des poetischen Denkens	51
b) Poetische und materialistisch-mechanistische Perspektive	53
c) Analyse und Synthese; Reduktion von Komplexität	59
d) Das Zusammenwirken der poetischen Wahrnehmungs- prozesse und ihre Funktion	64
4. Spaltung und Konkurrenz der geistigen Disziplinen	66
a) Spaltung	66
b) Konkurrenz	68
5. Poetisches Denken und praktisches Handeln	73
IV. Der menschliche Maßstab: ›Human Nature‹ und ›Human Interest‹	75
1. ›(Human) interest‹	75
2. Der Dichter als Mensch	79
a) Totalität	79
b) Repräsentativität	81
3. ›Human nature‹ und das Selbstverständnis der literarischen Öffentlichkeit	85
a) ›The public‹ und ›humanity‹	86
b) Öffentliche und private Kriterien	88
c) Literarisches Publikum und politische Öffentlichkeit	92
4. ›Human nature‹: Idee und Ideologie	95
V. Das Ende der viktorianischen Normen	98
Literaturverzeichnis	125

Verzeichnis der verwendeten Abkürzungen

BM	Blackwood's Edinburgh Magazine
Chambers'	Chambers' Edinburgh Journal
ContR	Contemporary Review
Cornhill	Cornhill Magazine
ECT	English Critical Texts. Hg. v. D. J. Enright und Ernst de Chickera. London 1966.
ER	Edinburgh Review
Fraser's	Fraser's Magazine
Macmillan's	Macmillan's Magazine
NBR	North British Review
QR	Quarterly Review
WR	Westminster Review

Anmerkung

Die in den Anmerkungen in eckige Klammern gesetzten Namen der Verfasser anonym veröffentlichter Zeitschriftenartikel wurden W. E. Houghtons *Wellesley Index to Victorian Periodicals 1824–1900*, für das *Westminster Review* George L. Nesbitts Buch *Benthamite Reviewing*, für das *Athenaeum* Leslie A. Marchands Studie *The Athenaeum* entnommen.

I. Einführung

1. Literatur und Leser

Obwohl der Leser als Adressat eines Werkes von jeher Gegenstand der Wirkungspoetik und der Rhetorik war¹, wurde er lange Zeit von einer werkimmanent oder nach produktionsästhetischen Gesichtspunkten verfahrenen Literaturwissenschaft vernachlässigt. Erst in jüngerer Zeit und unter dem Einfluß der Literatursoziologie ist er wieder ins Blickfeld der Literaturwissenschaften gerückt. Diese nähern sich ihm allerdings auf recht verschiedenen Wegen: er erscheint einmal als »empirischer« Leser, dessen spezifisches Leseverhalten man mit empirischen Mitteln zu beschreiben versucht, dann wieder als Exponent eines Publikums, dessen »Lebensanschauung und Lebenserfahrung«² Substanz und Form literarischer Kunstwerke bedingen³, schließlich als im Werk selbst angelegter, »impliziter«, oder vom Autor »intendierter« Leser.

Dem »empirischen« Leser hat bisher vor allem die englische und amerikanische Literaturwissenschaft ihre Aufmerksamkeit geschenkt, und dank ihrer Bemühungen liegen heute zahlreiche Dokumente der Rezeption aus dem 19. Jahrhundert, sowie einige empirische Untersuchungen über das viktorianische Lesepublikum vor. Hervorzuheben sind u. a. die bei Routledge und Kegan Paul veröffentlichten Bände der *Critical Heritage Series*, außerdem Monographien wie etwa Amy Cruses Buch *The Victorians and their Reading* (1930), R. D. Alticks Veröffentlichungen, als deren bekannteste *The English Common Reader* (1957) gelten kann, Isobel Armstrongs *Victorian Scrutinies: Reviews of Poetry 1830–1870* (1972), Walter Grahams Darstellung der *English Literary Periodicals* (1930), Nesbitts und anderer Autoren Monographien und Aufsätze über viktorianische Zeitschriften⁴, oder John O. Haydens Buch über *The Romantic Reviewers 1802–1829* (1969), dem er einen zweiten Band mit Quellenmaterial, betitelt *Romantic Bards and British Reviewers* (1971) folgen ließ. Ferner läßt die Veröffentlichung eines so umfangreichen Werkes wie Walter E. Houghtons *Wellesley Index to Victorian Periodicals 1824–1900* (1965 ff.)⁵ auf ein reges Interesse nicht zuletzt der Literaturwissenschaft an sonst schwer zugänglichem Quellenmaterial schließen. — In Deutschland ist dagegen bis auf einige wenige Untersuchungen⁶ der empirische Leser mehr oder weniger vernachlässigt worden; in den meisten Fällen wird er von der Literaturwissenschaft ins Reich der Soziologie verwiesen und erscheint dem literarischen Kunstwerk als ästhetischem Gegenstand bloß äußerlich⁷.

Was den Leser als materielle Bedingung literarischer Kunstwerke betrifft⁸, so war es in Deutschland vor allem Levin L. Schücking, der in seinem Buch *Soziologie*

der literarischen Geschmacksbildung (1923) versuchte, systematisch die Abhängigkeiten literarischer Werke vom Geschmack des Publikums aufzuzeigen. Er interpretiert Werke aus ihrem ›soziologischen Nährboden‹⁹ und untersucht, inwieweit sie

[...]diejenigen Anforderungen in vollem Umfange [erfüllen], die [die Geschmacksträger] [...] an Kunst stellen. Diese Anforderungen bestimmen sich aber durch die Besonderheit ihrer ganzen Lebensanschauung und Lebenserfahrung.¹⁰

Das literarische Kunstwerk erscheint bei Schücking als ›Objektivierung [...] sozialer Erfahrung‹¹¹, als bloßer Reflex gesellschaftlicher Normen. Schückings Leser ist der Geschmacksträger. Er erscheint stets in einer bestimmten sozialen Rolle, als Angehöriger eines bestimmten Geschlechts, einer Altersgruppe, einer Konfession, eines Standes oder einer Klasse¹²; seine ›Lebensanschauung und Lebenserfahrung‹ werden als bekannt vorausgesetzt. Als Lesender tritt er jedoch kaum in Erscheinung; lesen – so könnte man Schücking interpretieren – ist für ihn nichts anderes als das Wiedererkennen von längst Vertrautem im Werk.

Die jüngere, zumeist mit den Methoden der werkimmanenten Interpretation arbeitende Literaturwissenschaft hat sich, gerade in Deutschland, vielfach um eine klare methodische und theoretische Abgrenzung sowohl gegenüber einer Literatursoziologie im Sinne Schückings, wie auch gegenüber der empirischen Leserforschung bemüht, die ja beide, wenn auch auf verschiedene Weise, ein Bild des ›realen‹ Lesers zu zeichnen versuchen. Die empirische Leserforschung wird von der werkimmanenten Literaturwissenschaft als für die Interpretation literarischer Kunstwerke bedeutungslos der Literatursoziologie zugeschlagen¹³, und der Literatursoziologie Schückingscher Provenienz hält man entgegen – nicht ganz zu Unrecht, wie es scheint – das literarische Kunstwerk gehe nicht in seinen sozialen Bedingungen auf, seine Bedeutung sei nicht durch den Hinweis auf den ›soziologischen Nährboden‹ eingelöst; denn

[...] eine Kausalbeschreibung [kann] niemals die Probleme der Beschreibung, Analyse und Wertung eines Gegenstandes, wie er in einem literarischen Kunstwerk gegeben ist, umgehen [...]. Ursache und Wirkung sind nicht kommensurabel; das konkrete Ergebnis solcher außerliterarischen Ursachen – das Kunstwerk – ist nie vorherbestimmbar.¹⁴

Auf der anderen Seite bemühen sich auch einige der soziologischen Forschungsrichtungen um eine Abgrenzung gegenüber den Literaturwissenschaften. Als charakteristisch kann Hans Norbert Fügens Diktum gelten:

Da die Soziologie das soziale, d. h. intersubjektive Handeln zum Forschungsgegenstand hat, ist sie nicht am literarischen Werk als ästhetischem Gegenstand interessiert, sondern Literatur wird nur insofern für sie bedeutsam, als sich mit ihr, an ihr und für sie spezielles zwischenmenschliches Handeln vollzieht.¹⁵

Diese absolute Trennung von Literatur als ästhetischem Objekt und als Gegenstand spezieller sozialer Interaktion verbindet den Soziologen Fügen mit Literatur-

wissenschaftlern wie Weinrich oder Iser, die beide der empirischen Erforschung des Verhaltens der Leser in der Literaturwissenschaft nur eine untergeordnete Rolle zubilligen.

Das Interesse der werkimmanenten Literaturwissenschaft am ›Leser‹ muß sich folgerichtig auf den im Werk implizierten bzw. den vom Autor intendierten Leser richten: der ›reale‹ Leser kann aufgrund ihrer methodischen Voraussetzungen weder als Träger einer sozialen Rolle, noch im Hinblick auf sein spezifisches Leseverhalten in ihr Blickfeld rücken. So unterscheidet Erwin Wolff in seinem Aufsatz ›Der intendierte Leser‹¹⁶ zwischen ›realem‹ und ›idealem‹ bzw. ›intendiertem‹ Leser¹⁷ und wirft sowohl der marxistischen Literatursoziologie wie auch ›geistes- oder kulturgeschichtlich orientierte[n] Literatursoziologen wie Schücking oder Schöffler‹¹⁸ vor, sie gingen von der ›Vorstellung einer direkten, materiell gedachten Kausalbeziehung zwischen Autor, Buch und Leser aus [...]‹¹⁹. Dagegen sei einzuwenden, ob ›man nicht sinnvoller nach der ›idealen‹ Vorstellung fragen [solle], die sich der Dichter oder Schriftsteller von seinem Publikum bildet und die dann sein Werk in weit höherem Maße ›bedingen‹ wird, als es der reale Leser [...] jemals vermöchte‹²⁰. Damit ist der ›reale‹ Leser wieder aus dem Bereich der Literaturwissenschaft in die Literatursoziologie verbannt.

Im Gegensatz zu Wolff visiert Harald Weinrich den Leser nicht aus der Perspektive des Autors, sondern aus der des Werkes selbst an. Er läßt zwar die ›empirischen Methoden der Literatursoziologie‹ gelten, um ›die typischen Leseerfahrungen einer Lesergruppe oder eines solchen Lesers, der repräsentativ für eine Gruppe ist‹ zu erforschen, fordert dann aber, in erster Linie sei mit den ›Methoden der literarischen Interpretation jene Leserrolle zu beschreiben, die in dem Werk selber enthalten ist.‹ Denn ›jedes literarische Werk enthält das Bild seines Lesers‹²¹. Rückschlüsse auf diesen Leser erlauben die in jedem Text vom Autor gesetzten ›Signale‹:

Jeder Text [...] enthält bestimmte Anweisungen für den Leser, die ihm die Orientierung in diesem Stückchen Welt, das ihm das Buch zuträgt, ermöglichen oder erleichtern sollen.²²

Am Beispiel von Thomas Manns Erzählung ›Schwere Stunde‹ führt Weinrich dieses Verfahren vor und bestimmt schließlich den Leser als Angehörigen des Bildungsbürgertums²³. Darin darf man jedoch keine Anlehnung an die Methode Schückings vermuten. Weinrich will Thomas Manns Erzählung nicht kausalistisch aus der ›Lebensanschauung und Lebenserfahrung‹ des Bildungsbürgertums erklären, sondern es geht ihm vor allem darum, das im Werk vorgezeichnete Leseverhalten so exakt wie möglich zu beschreiben, und erst in zweiter Linie um die Klassenzugehörigkeit der Leser, die in der Lage sind, sich werkadäquat zu verhalten. Auf diesen zweiten Schritt kann sogar verzichtet werden: Weinrichs Beschreibung des Lesers von Natalie Sarrautes Roman *Portrait d'un inconnu* als eines zur ›auktorialen Mitarbeit, zur Mitschöpfung‹²⁴ aufgerufenen Lesers läßt erkennen, daß der im Werk implizierte Leser nicht immer auch als Angehöriger

einer bestimmten sozialen Schicht gekennzeichnet sein muß. Es kommt vor allem auf das im Werk selbst vorgezeichnete Leseverhalten an, das sich weitgehend gegenüber dem sozialen Standort des Lesers verselbständigt hat. In gewisser Hinsicht kann Weinrichs Verfahren sogar als Umkehrung des Schückingschen gelten: während dieser das Publikum studierte, um zu Aussagen über das Werk zu gelangen, studiert jener das Werk, um Aufschlüsse über den Leser zu gewinnen.

Ähnlich wie Weinrich untersucht auch Wolfgang Iser in seinem Buch *Der implizite Leser* den Leser aus der Perspektive des Werkes. Auch er ist am realen Leser oder auch nur an einer ›Typologie möglicher Leser‹²⁵ nicht interessiert. Wenn er vom ›impliziten Leser‹ spricht, so meint er damit ›den im Text vorgezeichneten Aktcharakter des Lesens‹²⁶; er hat sich zum Ziel gesetzt, die ›Aktivitäten, die der Roman von Bunyan bis Beckett seinem Leser 'zugemutet' hat‹²⁷, zu beschreiben, die vor allem darin bestehen, daß der Leser ›die vom bekannten Horizont sich abkehrende Zielrichtung des Romans als dessen Sinn konstituieren [muß].‹²⁸ Mit anderen Worten: Iser's impliziter Leser zeichnet sich vor allem durch sein Gespür für jene von den russischen Formalisten als ›Differenzqualität‹ bezeichnete Eigenschaft eines Kunstwerkes aus, die dessen objektives Abweichen von der Wirklichkeit, vom Sprachgebrauch und von der künstlerischen Norm kennzeichnet²⁹. Die Aktivität des impliziten Lesers besteht darin, daß er sich eben diese im Werk vorgezeichnete Differenz zwischen der Intention des Werkes und dem ›bekannten Horizont‹ bewußt macht. — Durch Einbeziehung des ›bekannten Horizonts‹ geht Iser einen Schritt über Weinrich hinaus: die Aktivitäten des Lesers werden nicht allein durch das Werk selbst determiniert, sondern auch durch die Beziehung des Werks zu einer weiteren Größe, nämlich dem ›bekannten Horizont‹ des Lesers. Damit haben sich das Werk und die Aktivitäten des Lesers aber auch endgültig von jenem Schatz der ›Lebensanschauung und Lebenserfahrung‹ des Publikums gelöst, mit dem sie bei Schücking noch untrennbar verbunden waren. Für Schücking war das Werk die Projektion gesellschaftlicher Normen, und Leseverhalten war, sofern es überhaupt in sein Blickfeld rückte, nichts anderes als das Wiederfinden von dem Leser vertrauten Sachverhalten im Werk; bei Iser treten dagegen das Werk bzw. das im Werk implizierte Leseverhalten und der gesellschaftlich vermittelte ›Horizont‹ des Lesers in ein spannungsvolles Verhältnis zueinander. Damit kommt einmal das Werk als selbständige, von gesellschaftlichen Normen nicht einseitig abhängige Größe wieder zu seinem Recht; zum andern erscheinen die Aktivitäten des Lesers nicht mehr allein durch seine soziale Rolle und Lebenserfahrung, sondern auch durch das Werk selbst bedingt und gewinnen damit größeres Eigengewicht. — Freilich bleibt in Iser's, wie auch in Weinrich's Konzeption der empirische Leser — zumindest von der Theorie her — außerhalb des Gesichtsfeldes des Literaturhistorikers; es sei denn, man ist bereit, in der Konstruktion des impliziten Lesers all das realisiert zu sehen, was im empirischen Leser nur angelegt ist, und die Aktivitäten, die ihn charakterisieren, als Projektion halb oder kaum bewußter Vorgänge im Innern des empirischen Lesers zu deuten. Dies ist zweifellos berechtigt: Iser's Aufsätze können als gute Beispiele dafür gelten, welche

Einblicke in reale psychologische und gesellschaftliche Zusammenhänge Analysen des ›impliziten Lesers‹ vermitteln können. Dennoch wird man gut daran tun, den ›impliziten Leser‹ als Abstraktion, als im Werk bzw. in der Beziehung von Werk und bekanntem Horizont angelegte Größe zu begreifen. Ihm ist keine andere Wahl gelassen, als die im Werk ›objektiv‹ angelegten Signale adäquat zu befolgen bzw. die zwischen Werk und bekanntem Horizont ›objektiv‹ gegebene Differenz nachzuvollziehen. Charakteristischerweise erscheint bei Weinrich Thomas Manns Erzählung ›Schwere Stunde‹ wie ein Rätsel, das dem Leser aufgegeben ist, und das nur eine einzige Lösung kennt. Es scheint jedoch für das Verständnis der Rolle des Lesers keineswegs ausreichend, die Struktur eines literarischen Kunstwerks analog der eines Rätsels zu sehen und die Aktivitäten des Lesers in der Lösung des ›Rätsels‹ bzw. in der Befolgung der im Werk verstreuten ›Signale‹ aufgehen zu lassen, so als ob jedes Werk nur eine einzige Leserrolle zuließe. Zweifellos fordert das, was man als die ›Signalschicht‹ eines Werkes bezeichnen könnte, vom Leser adäquates Verhalten – andernfalls hat er das Werk nicht verstanden (besonders im Falle eines Schlüsselromans) – aber die Aktivität des Lesers geht in einer solchen Entschlüsselung nicht auf. Vielmehr muß an der von Hans Robert Jauß in seinem Aufsatz ›Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft‹ vertretenen Auffassung von der ›offenen‹ Struktur literarischer Kunstwerke festgehalten werden, die dem Leser bei der ›Konkretisation‹³⁰ eines Werkes eine wichtige Rolle als Interpret zuweist; eine Rolle, die über die Befolgung von im Text angelegten Anweisungen hinausgeht. Damit hat Jauß einen Weg gewiesen, wie auch der empirische Leser, seine Erwartungen und Aktivitäten in literaturwissenschaftliche Untersuchungen einbezogen werden können.

Der Leser wird bei Jauß einmal durch ein System von auf literarische Kunstwerke gerichteten Erwartungen, seinen ›Erwartungshorizont‹³¹, charakterisiert, zum andern durch die Aktivitäten, die er bei der Rezeption solcher Werke entwickelt³². Jauß geht dabei von der Vorstellung einer ›sukzessive[n] Entfaltung eines im Werk angelegten [. . .] Sinnpotentials‹³³ aus, das in verschiedenen ›historischen Rezeptionsstufen‹³⁴ aktualisiert wird. Damit tritt auch der empirische Leser wieder ins Blickfeld der Literaturwissenschaft, dessen Aktivitäten, aus der Perspektive der werkimmanenten Methode betrachtet, das literarische Kunstwerk als ›ästhetisches Objekt‹ nicht tangierten³⁵, oder der als Angehöriger des Publikums und als Träger einer bestimmten sozialen Rolle lediglich ›materielle Bedingung‹ der Literatur war und als Lesender nicht in Betracht kam. Auch die Substanz eines literarischen Kunstwerkes wird nun nicht mehr als etwas objektiv Vorgegebenes, als unabhängig Existierendes begriffen, sondern erschließt sich erst in ihren jeweiligen historischen Konkretisationen, die von einer ›literarischen Öffentlichkeit‹ beglaubigt werden³⁶.

Jauß' Theorie ist keineswegs problemlos, gerade weil er dem Leser in seiner Rezeptionsästhetik einen vergleichsweise hohen Rang zuerkennt. Das ›Urteil der Jahrhunderte‹, das laut Wellek – den Jauß zu widerlegen versucht – nichts anderes ist als ›das angesammelte Urteil anderer Leser, Kritiker, Zuschauer und sogar

Professoren³⁷, versteht Jauß, wie bereits angedeutet, als ›sukzessive Entfaltung eines im Werk angelegten, in seinen historischen Rezeptionsstufen aktualisierten Sinnpotentials³⁸. Er gerät jedoch in Schwierigkeiten, wenn es um Unterscheidungskriterien zwischen ›der durch eine literarische Öffentlichkeit beglaubigte[n] Konkretisation‹ und ›subjektiven Fixierungen der Konkretisation‹³⁹ kommt. Daher auch das Schwanken Jauß' zwischen einer eher empirisch – weil das empirische Material über den Leser einbeziehenden – orientierten Position, die er Welck gegenüber einnimmt⁴⁰, und einem eher objektivistischen und substantialistischen Standpunkt, wenn er am Beispiel sogenannter ›Wiedergeburten‹ von Dichtern oder Werken ›aktuelle‹ und ›virtuelle‹ Bedeutung einander gegenüberstellt⁴¹ bzw. von der ›inhaltlichen Einlösung‹ oder ›vollen Aktualisierung‹ eines literarischen Kunstwerkes spricht⁴². Je nachdem welche der beiden Positionen er einnimmt, erscheint die Bedeutung des Werkes einmal als offen, einmal als objektiv vorgegeben.

Aus alledem wird man den Schluß ziehen dürfen, daß die Rezeption literarischer Kunstwerke durch den empirischen Leser unter zwei verschiedenen Aspekten betrachtet werden kann. Einmal ist es möglich, sie als Aktualisierung eines potentiellen ›Erwartungshorizontes‹ zu begreifen, zum andern als aktive Umgestaltung bzw. Modifizierung dieses Erwartungshorizontes im Horizontwandel. Dementsprechend stehen der Erforschung der Rezeption zwei verschiedene Wege offen, die sich freilich nicht immer ganz voneinander trennen lassen. Im einen Fall wird sich das Interesse primär auf den Erwartungshorizont der Leser, im anderen Fall auf die den Horizontwandel herbeiführenden Aktivitäten richten, die nicht mehr als Aktualisierung eines bestimmten Erwartungshorizonts interpretiert werden können. Gilt es den Erwartungshorizont eines bestimmten Publikums zu beschreiben, so wird sich das Augenmerk vor allem auf immer wiederkehrende, typische und bezüglich des einzelnen Werkes relativ invariante Verhaltensweisen des Publikums richten. Gilt es dagegen, die zum Horizontwandel führenden Aktivitäten zu beschreiben, so wird vor allem die historische Entfaltung des in einem ganz bestimmten Werk oder einer Gruppe von Werken (etwa eines Autors) angelegten Sinnpotentials darzustellen sein. In diesem Fall richtet sich das Interesse primär auf das Werk selbst, aus dessen Perspektive das Publikum anvisiert wird, im anderen Falle primär auf das Publikum, aus dessen Perspektive wiederum das Werk oder Werke betrachtet werden. Beide Ansätze ergänzen sich schließlich zur Rezeptionsgeschichte.

Einen Beitrag zur Rezeptionsgeschichte will auch die vorliegende Untersuchung liefern: sie hat sich zum Ziel gesetzt, den Erwartungshorizont für Dichtung im England des 19. Jahrhunderts zu rekonstruieren. Sie glaubt damit auch einer vorwiegend mit werkimmanenten Methoden arbeitenden Literaturwissenschaft bessere Dienste zu erweisen als eine kausalistische Literatursoziologie: die Kenntnis des Erwartungshorizontes könnte nämlich nicht nur unter Umständen das eigene Verständnis literarischer Kunstwerke leiten, sondern vor allem auch die Voraussetzungen dafür schaffen, die ›Differenzqualität‹ eines bestimmten Werkes – die,

will man den russischen Formalisten und Jauß folgen, gerade seinen Kunstcharakter ausmacht⁴³ — besser zu erkennen und damit auch die ›Aktivitäten‹, die das Werk ›seinem Leser 'zumutet'‹⁴⁴, in den Blick zu bekommen.

2. Die Rekonstruktion des Erwartungshorizontes

H. R. Jauß hat in seinem Aufsatz ›Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft‹ zwar einen Weg gewiesen, wie das ›objektivierbare [...] Bezugssystem der Erwartungen‹, auf das einzelne Werke ›im historischen Zeitpunkt [ihres] [...] Erscheinens‹⁴⁵ treffen, zu beschreiben ist, aber er gibt keinen Hinweis darauf, wie relativ konstante Systeme von Erwartungen darstellbar sind, die sich über einen längeren Zeitraum hin in typischen Verhaltensweisen — d. h. hier Formen der Rezeption — niederschlagen. Lediglich der Hinweis auf die ›bekannten Normen [...] der Gattung‹⁴⁶ könnte hier zu Buche schlagen. — Man wird also versuchen müssen, aus dem sprachlichen Verhalten der Leser das Normensystem zu rekonstruieren, an dem sich ihre auf eine bestimmte Klasse von Werken gerichteten Erwartungen orientieren. Freilich gibt es hier mehrere Möglichkeiten, sowohl was die Auswahl der Normen, wie auch ihre gegenseitige Zuordnung in einem übergreifenden Bezugssystem betrifft.

So hat sich zum Beispiel der schwedische Literaturwissenschaftler Karl Erik Rosengren in seiner behavioristisch ausgerichteten Studie *Sociological Aspects of the Literary System* (1968) das Ziel gesetzt, mit Methoden der Textstatistik ›certain aspects of the verbal behaviour of a special type of professional intermediary, the literary reviewer‹⁴⁷ zu untersuchen, nämlich die Erwähnungen von Schriftstellern in Rezensionen von Werken anderer Autoren, und sie ›as an indicator of the topicality or success of that writer‹⁴⁸ zu werten und aus ihnen gar Schlüsse auf ›an over-all picture of the literary situation during a given time-period‹⁴⁹ zu ziehen. Zwar gewährleistet diese Methode zweifellos die ›objectivity, reliability and comparability‹⁵⁰ ihrer Ergebnisse; zweifellos ermöglicht sie die Rekonstruktion eines objektivierbaren Bezugssystems, an dem sich die Erwartungen der Leser orientieren — aber ob Rosengrens Diagramme aussagekräftig sind, muß bezweifelt werden. Popularitätskurven und Diagramme bedeuten für sich allein genommen wenig, so genau auch das statistische Material sein mag, auf dem sie aufbauen: ohne eine ergänzende Interpretation bleiben sie Gerüst, bloße Beschreibung eines Aspekts eines bestimmten Verhaltens, ohne dieses Verhalten verständlich zu machen.⁵¹ Infolgedessen bleibt auch die Frage nach dem ›Sinn‹ der Eigennamen unbeantwortet. Rosengren übersieht, daß Eigennamen nur als ›identification marks‹, nicht aber als ›meaningful units‹⁵² wie normale Prädikatoren fungieren. Es bleibt infolgedessen dem Leser der Rosengrenschen Arbeit überlassen, die ›Bedeutung‹ der Eigennamen aus seinem eigenen Vorwissen zu ergänzen und den Bezugssystemen Rosengrens interpretativ einen Sinn zu unterlegen, den sie nicht besitzen und den darzustellen sie keinerlei Anspruch erheben können.

Ähnlich wie Rosengrens Studie müßte jede ähnlich behavioristisch orientierte Untersuchung in Schwierigkeiten geraten, auch wenn sie sich eine quantitative Analyse nicht von Eigennamen, sondern von Prädikatoren zum Ziel setzte. »Statistics«, schreibt Stephen Ullmann, »is a valuable tool, but it must not be allowed to become a fetish, and it is often too crude to catch the finer meanings of semantic phenomena«⁵³. In jedem Fall kann eine Analyse des sprachlichen Verhaltens von Lesern nicht auf eine Interpretation des »objektiven« Materials verzichten. Der Grund dafür ist nicht zuletzt in der Kontext- und Situationsabhängigkeit der Bedeutung von Wörtern in allen nicht wissenschaftlich normierten Sprachen zu suchen⁵⁴, zu denen ja auch die Sprache der Literaturkritik und, mit einigen Einschränkungen, die Sprache der Literaturtheorie gehören.

Es wird also darauf ankommen, das sprachliche Verhalten, in dem sich die Leseerwartungen des Publikums spiegeln, aus seinem Kontext heraus verständlich zu machen und nicht bloß behavioristisch zu beschreiben.

The full significance of a word can be grasped only in the light of the context in which it occurs, with reference to the situation in which it is spoken, and, ultimately, within the framework of the whole culture of which it forms part.⁵⁵

Aus diesem Zitat aus Stephan Ullmanns Buch *Language and Style* wird deutlich, daß jede sprachliche Äußerung in eine ganze Reihe von Kontexten eingebettet ist, die zu ihrer Interpretation beitragen können. Im Falle der sprachlichen Äußerungen von Lesern, Kritikern und Literaturhistorikern gehören zum Kontext u. a. die Werke, auf die sie sich beziehen, die dichtungstheoretischen Traditionen, in denen sie stehen, die allgemeinen Lebenserfahrungen, die sie evozieren. Aus der Zahl dieser und anderer Kontexte gilt es nun, denjenigen (oder diejenigen) auszuwählen, die zur Interpretation des sprachlichen Verhaltens von Lesern jeweils am geeignetsten erscheinen.

So werden z. B. rein dichtungstheoretisch orientierte Untersuchungen – und auch sie beschreiben ja ein System von auf Literatur gerichteten Erwartungen – versuchen, die »zeitlos«-traditionellen Schemata der Literaturtheorie bzw. der Poetik als Kontext des sprachlichen Verhaltens von Lesern, Kritikern und Theoretikern zu begreifen. Als Beispiel kann Alba H. Warrens Studie *English Poetic Theory 1825–1865* (1950) gelten, die sich, wie die vorliegende Arbeit, mit dichtungstheoretischen Texten des 19. Jahrhunderts beschäftigt. Warrens Interesse gilt in erster Linie der Klassifizierung von Dichtungstheorien nach stillschweigend als zeitlos vorausgesetzten Normensystemen, die als »Aristotelian«⁵⁶, »Baconian«⁵⁷, »Platonic«⁵⁸, »perfectionist«, »realist«, »idealist«⁵⁹, »aestheticism« oder »formalism«⁶⁰ bezeichnet werden. Die Gefahr, die ein solches Vorgehen in sich birgt, besteht darin, daß es den Kontext, innerhalb dessen es sprachliches Verhalten interpretiert, als zeitlos gültig voraussetzt, und zugleich die im System der Sprache selbst sich andeutenden Beziehungen, die auf einen anderen, weiteren Kontext verweisen, übersieht. Das führt einerseits dazu, daß z. B. John Henry Newmans Aufsatz »Poetry, with Reference to Aristotle's Poetics«, der durchaus eine ihm eigentüm-

liche innere Konsistenz besitzt, als ›confusion of Aristotelian and neo-platonic theory‹⁶¹ bezeichnet wird. Andererseits wird zum Beispiel Matthew Arnolds ›Preface‹ von 1853 als ›formalistisch‹ und ›ästhetizistisch‹ klassifiziert⁶², ohne den weiteren Kontext genügend zu berücksichtigen, in den die ›formalistischen‹ Äußerungen Arnolds eingebettet sind.⁶³

Dieses Beispiel verdient eine etwas genauere Erörterung; es kann außerdem zur Verdeutlichung der Abgrenzung der hier vorgeschlagenen Methode gegenüber der Warrens dienen. — Wie schon angedeutet, beschreibt Warren Arnolds ›Preface‹ von 1853 als formalistisch und aristotelisch:

What makes the Preface unique, and turns it ultimately against the main line of march of [...] [19th century] criticism, is the completeness and consistency with which it restates Aristotle. Arnold is virtually the only critic in the Early Victorian period who was seriously concerned with the problem of form in poetry.⁶⁴

Zur Untermauerung von Warrens These ist Arnolds ›Preface‹ in Verbindung mit dem — von Warren ebenfalls herangezogenen — Briefwechsel Arnolds mit Clough tatsächlich gut geeignet. Das ›Preface‹ legt bekanntlich u. a. Arnolds Gründe für den Ausschluß des ›Empedocles‹ aus den *Poems* dar: ein Gedicht, das nur die Probleme des modernen Geistes, wenn auch unter der Maske einer antiken Handlung, darbiete, könne nicht mehr zum ›enjoyment‹ des Lesers beitragen, das zu gewähren doch das oberste Ziel der Dichtung sei. Dieses ›enjoyment‹ sei aber unmöglich, wenn ›a continuous state of mental distress‹⁶⁵ dargestellt werde, der letztlich ›morbid‹ sei und auf den Leser nur ›painful‹ wirken könne⁶⁶. ›Enjoyment‹ vermitteln könnten nur die ›eternal objects of Poetry‹, nämlich ›human actions‹⁶⁷, nicht aber, wie ein von Arnold zitierter zeitgenössischer Kritiker fordert, ›[an] allegory of the state of one's own mind‹⁶⁸: ›no great poetical work has ever been produced with such an aim‹⁶⁹. — Zweifellos hat Warren recht, wenn er — in einem ganz bestimmten Sinne — Arnold einen Aristoteliker nennt und sein Interesse an der Form, an ›composition‹⁷⁰ und ›construction‹⁷¹ hervorhebt. Zweifellos hat er auch recht, wenn er Arnolds Theorie ›unpersönlich‹ nennt; denn Arnold sucht in der Form Zuflucht vor der eigenen Person. Nicht berechtigt scheint es dagegen, die Position Arnolds 1853 als ›relatively pure aestheticism and formalism‹⁷² zu begreifen, oder zu behaupten, Arnold nehme T. S. Eliots unpersönliche Dichtungstheorie vorweg.⁷³ Zu einer solchen verkürzten Interpretation kommt Warren jedoch nur, weil er den Kontext, in dem Arnold Formalismus und Impersonalismus stehen, zu wenig berücksichtigt. Es heißt nämlich im ›Preface‹:

The Poet [...] has in the first place to select an excellent action; and what actions are the most excellent? Those, certainly, which most powerfully appeal to the great primary human affections: to those elementary feelings which subsist permanently in the race, and which are independent of time. These feelings are permanent and the same; that which interests them is permanent and the same also [...]. To the elementary part of our nature, to our passions, that which is great and passionate is eternally interesting [...].⁷⁴

Arnold fordert also gerade deswegen eine durchkonstruierte Handlung und formale Vollendung, weil so die menschlichen ›elementary feelings‹ besser hervortreten können als in den aus ›brilliant things‹, ›single lines‹, ›bursts of fine writing‹ und ›isolated thoughts and images‹⁷⁵ zusammengestückten zeitgenössischen Werken. Wenn man also die Poetik des frühen Arnold als ästhetizistisch, formalistisch und unpersönlich bezeichnen will, so nur, wenn man sich zugleich vor Augen hält, daß sie im Rahmen einer ›humanen‹ Poetik des Gefühls steht. — Damit ist der Kontext, in dem Arnolds ›Formalismus‹ zu interpretieren ist, noch nicht erschöpft. Gilt es doch zu beachten, daß der Bezirk des ›Humanen‹, in dem bei Arnold die Dichtung angesiedelt ist, zugleich in bedeutungsvolle Beziehung zur allgemeinen Lebenssituation des 19. Jahrhunderts tritt, die durch zivilisatorischen, industriellen und technologischen Fortschritt und naturwissenschaftliches Denken geprägt ist und gerade dadurch in Gegensatz zu jenem ›humanen‹ Bezirk der Dichtung gerät:

[...] those who constantly practise [commerce with the ancients] [...] ask what special fitness the present age has for supplying them [with subjects for poetry]: they are told that it is an era of progress, an age commissioned to carry out the great ideas of industrial development and social amelioration. They reply that with all this they can do nothing; that the elements they need for the exercise of their art are great actions, calculated powerfully and delightfully to affect what is permanent in the human soul; that so far as the present age can supply such actions, they will gladly make use of them; but that an age wanting in moral grandeur can with difficulty supply such, and an age of spiritual discomfort with difficulty be powerfully and delightfully affected by them.⁷⁶

Arnold erwartet also von der Dichtung — so paradox dies auch zunächst klingen mag — sie solle sich gerade durch Formstrenge als Hüterin humaner Werte in einer inhumanen Zeit erweisen. Daß sie, um diese Aufgabe erfüllen zu können, unpersönlichen Charakter annimmt, indem sie das Ich des Autors unterdrückt — ›let us [...] have so much respect for our Art as to prefer it to ourselves‹⁷⁷ ändert nichts an ihrer ›humanen‹ Natur.

Damit ist der Weg gewiesen, den die vorliegende Untersuchung beschreiten will. Sie will nicht Dichtungstheorien im engeren Sinne beschreiben, sondern den Erwartungshorizont von Lesern, Kritikern und Theoretikern. Zwar sind auch Dichtungstheorien Systeme von auf literarische Kunstwerke gerichteten Erwartungen; sie sind aber in der Regel in weiterreichende Erwartungshorizonte eingebettet. Wie am Beispiel von Arnolds ›Preface‹ gezeigt wurde, beziehen sich sprachliche Äußerungen von Lesern nicht nur streng auf ihren Gegenstand — nämlich Literatur —, sondern evozieren auch weitere Kontexte, die im funktionalen Zusammenhang mit der Literatur stehen. Diese Tendenz ist gerade im 19. Jahrhundert besonders stark ausgeprägt. Einerseits wird in der Literaturkritik die spezialisierte Fachsprache einer kleinen Gruppe von Literaturkennern mehr und mehr von der gehobenen Umgangssprache verdrängt⁷⁸, andererseits wird die Frage nach dem Zusammenhang von Literatur und anderen Lebensbereichen so lebhaft wie kaum je zuvor diskutiert. Das bedeutet: außerliterarische Kontexte

werden implizit und explizit in verstärktem Maße evoziert. Eben diesen Kontexten gilt das Interesse der vorliegenden Arbeit, und deshalb werden in ihr z. B. auch die Beziehungen zwischen Dichtung und Naturwissenschaft, die in dichtungstheoretischen Studien wie der Warrens nur eine untergeordnete Rolle spielen, ausführlich erörtert, da sie Einblicke in die funktionalen Zusammenhänge von Dichtung und Lebenspraxis gewähren können.

In ihrer Methodik fühlt sich die vorliegende Arbeit nicht zuletzt auch der ›Erlanger Schule‹ der Literaturwissenschaft verpflichtet, die versucht, Literaturgeschichte als Funktionsgeschichte, als ›Teil der Kulturgeschichte, als Bestandteil des jeweiligen geistigen Gehalts der Vergangenheit‹⁷⁹ zu begreifen und den ›funktionalen, d. h. Leistungszusammenhang‹, in dem Literatur immer ›mit den anderen geistigen Organen der Zeit steht‹⁸⁰, sichtbar zu machen. E. Wolff führt dies exemplarisch in seinem Aufsatz ›Zwei Versionen des historischen Romans: Scotts *Waverley* und Thackerays *Henry Esmond*‹ vor, indem er die ›Verlebendigung‹ der Geschichte⁸¹ in Scotts Romanen als ›Komplementärfunktion‹⁸² zu ihrer gleichzeitigen wissenschaftlichen Erforschung durch den Historismus zu begreifen sucht. Jenseits aller unterschiedlichen Terminologien und Ansatzpunkte ergeben sich hier sogar Parallelen zu Iser's Verfahren: so könnte z. B. das von Iser beschriebene Abrücken des *Pilgrim's Progress* vom vertrauten Horizont der puritanischen Heilslehre als funktionale Beziehung verstanden werden.

Die vorliegende Untersuchung wird am funktionsgeschichtlichen Ansatzpunkt festhalten, dagegen jedoch die funktionalen Beziehungen zwischen Literatur und ›Lebenserfahrung‹ im weitesten Sinne (soweit sie als Kontext von Dichtung in Frage kommt) aus der Perspektive des Lesers, nicht der Werke selbst, anvisieren. Die Gründe für dieses Vorgehen wurden bereits genannt; es genügt, an dieser Stelle noch einmal darauf zu verweisen, daß die Literatur und ihre Kontexte immer zuerst im Horizont ihrer Zeitgenossen zueinander in Beziehung treten, ehe sie ins Blickfeld des modernen Literaturwissenschaftlers rücken. Zudem ist die historische Forschung gerade im Fall der Dichtung (von der ja hier die Rede sein soll) in höherem Maße auf die Vermittlung von Literatur und ihrem Kontext im Bewußtsein der Zeitgenossen angewiesen, da diese Vermittlung nicht so augenfällig ist wie bei den mimetischen Gattungen Drama und Roman, die schon gerade durch ihren mimetischen Anspruch den spezifischen Charakter solcher Vermittlung weitgehend determinieren. Vielleicht liegt gerade darin der Grund, daß bisher die Literatursoziologie der Dichtung nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt hat und daß andererseits literatursoziologische Studien zu Drama und Roman den Leser so wenig beachtet haben.

Es wird im folgenden also vor allem darum gehen, anhand bestimmter ›Schlüsselwörter‹ in der Sprache von Lesern, Kritikern und Literaturtheoretikern den von diesen Schlüsselwörtern evozierten Kontext zu erschließen, der den Rahmen der von den Lesern an Literatur gerichteten Erwartungen darstellt. Damit soll in gewissem Sinne auch die vorbereitende Arbeit zu einer funktionalen und wirkungsgeschichtlichen Analyse von viktorianischer Lyrik geleistet werden.

Als Textgrundlage wird vor allem auf die Literaturkritik bekannter literarischer »Reviews« und »Magazines« zurückgegriffen, und zwar in erster Linie auf Rezensionen und Aufsätze aus den drei traditionsreichsten Zeitschriften des 19. Jahrhunderts, dem *Edinburgh Review*, dem *Quarterly Review*⁸³ und dem *Blackwood's Magazine*; dann aber auch auf Beiträge aus *Macmillan's Magazine*, dem *North British Review*, dem *Contemporary Review*, dem *Cornhill Magazine*, dem *Athenaeum*, dem *Westminster Review*, dem *Monthly Repository*, aus *Chambers' Edinburgh Journal*, *Hogg's Weekly Instructor* und *Fraser's Magazine*. Außerdem wird eine Reihe von (teilweise in diesen Zeitschriften veröffentlichten) Aufsätzen und umfangreicheren Werken zur Theorie der Dichtung zu berücksichtigen sein, schließlich auch einige Biographien, Autobiographien und Briefsammlungen, insofern sie Zeugnisse über die Rezeption von Dichtung enthalten.

Die großen Theoretiker des 19. Jahrhunderts, voran Carlyle, Ruskin und Arnold, werden nur am Rande Erwähnung finden, und auch dann nur, um den Kontext, in dem ihre theoretischen Erörterungen Literatur bzw. Dichtung erscheinen zu lassen, in den Blick zu bekommen.

Die besprochenen Texte wurden so ausgewählt, daß sie fast durchweg in dem Zeitraum zwischen 1830 und 1900 verfaßt wurden; deshalb wurde jedoch nicht auf gelegentliche Rückblicke auf die romantische und vorromantische Literaturtheorie und auf Ausblicke ins 20. Jahrhundert verzichtet. — Um das Jahr 1830 ist ein Einschnitt in der Entwicklung der englischen Dichtung unverkennbar⁸⁴. 1834 ist nach dem Tod Coleridges Wordsworth der einzige Überlebende aus dem Kreis der »großen« Romantiker⁸⁵, aber auch seine Hauptschaffensperiode liegt bereits lange hinter ihm. Die bedeutendsten Werke der überlebenden »kleineren« Romantiker wie Campbell, Clare, Hogg, Moore oder Southey wurden ebenfalls vor 1830 verfaßt. Andererseits treten nach 1830 die beiden bekanntesten viktorianischen Dichter mit ihren Werken erstmals an die Öffentlichkeit: Tennyson 1830 mit *Poems, Chiefly Lyrical*, 1832 und 1842 mit *Poems*, Browning 1833 mit *Pauline*, 1835 mit *Paracelsus* und 1840 mit *Sordello*. Die Situation zwischen 1890 und 1910 läßt sich mit der um 1830 vergleichen: nach Tennysons (1892), Christina Rossettis (1894) und Morris' (1896) Tod sind bis auf Swinburne († 1909), dessen Hauptwerke jedoch in den sechziger und siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts verfaßt wurden, um 1900 alle großen viktorianischen Dichter tot. Die literarische Szene wird, sieht man von Hardy ab, beherrscht von zweitrangigen Dichtern wie Kipling, Bridges, Austin, Newbolt und Noyes, bis 1909 Pound mit seinen *Personae* und 1917 T. S. Eliot mit *Prufrock and other Observations* eine neue Phase der englischen Dichtung einleiten.

Auf diesen so abgegrenzten Zeitraum zwischen 1830 und 1900, der sich grob gesprochen mit der sogenannten »viktorianischen Epoche« deckt, erstreckt sich die vorliegende Untersuchung.

II. Der nicht spezifisch literarische Gebrauch von »Poetry«, »Poetical« und »Poet«

Unter den Schlüsselwörtern der viktorianischen Literaturtheorie und Kritik, die außerliterarische Kontexte evozieren und dadurch Einblick in die funktionalen Zusammenhänge geben können, in die sich die Dichtung in den Augen viktorianischer Leser einordnet, spielen die Wörter ›poet‹, ›poetic(al)‹ und insbesondere auch ›poetry‹ selbst eine gewichtige Rolle. Die sprachhistorische Ursache dafür ist ein eigentümlicher Wandel in der Bedeutung dieser Wörter zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Das klassizistische 18. Jahrhundert kannte nur streng literarische Bedeutungen von ›poet‹, ›poetic(al)‹ und ›poetry‹, wie ein Blick in Dr. Johnsons *Dictionary of the English Language* (1755) bestätigt:

POET. [...] An inventor; an author of fiction; a writer of poems; one who writes in measure.

POETICAL. } [...] Expressed in poetry; pertaining to poetry;
POETICK. } suitable to poetry.

POETRY. [...] 1. Metrical composition; the art or practice of writing poems. [...] 2. Poems; poetical pieces.¹

Da im 18. Jahrhundert der metaphorische Gebrauch von ›poet‹, ›poetic(al)‹ und ›poetry‹ und damit ihre Übertragung auf nicht literarische Sachverhalte durch ihre streng literarische Grundbedeutung wie auch durch die Normen der klassizistischen Poetik weitgehend eingeschränkt war², können diese Wörter nur in geringem Maße zur Aufklärung der funktionalen Zusammenhänge zwischen der Dichtung und den ›anderen geistigen Organen der Zeit‹³ beitragen. Dies ändert sich jedoch, als mit dem Zusammenbruch der klassizistischen Normen zu Beginn des 19. Jahrh. ›poet‹, ›poetic(al)‹ und ›poetry‹ allgemeinere Bedeutungen entwickeln und mehr und mehr zur Bezeichnung von Sachverhalten herangezogen werden, die nicht als spezifisch literarisch gelten können und in vielen Fällen nicht einmal mit Kunst zu tun haben. Dabei hat sich in der Regel der metaphorische Gebrauch dieser Wörter zu neuen, allgemeinen Bedeutungen verfestigt, die neben den traditionellen, literaturspezifischen Wortsinn treten und ihn teilweise ganz in den Hintergrund drängen.

So ist z. B. in Shelleys ›Defence of Poetry‹ (1821) neben die traditionelle, literarische Bedeutung von ›poetry‹ — Shelley spricht von ›poetry in a [...] restricted sense‹⁴ — eine weitere, ›allgemeine‹ Bedeutung des Wortes getreten: ›poetry in a general sense‹⁵, von Shelley als ›the expression of the imagination‹⁶ bzw. deren

Produkte in ›language, colour, form, and religious and civil habits of action‹⁷ definiert. In diesem Sinne hat ›poetry‹ seine spezifisch literarischen Konnotationen abgestreift und bezeichnet das gemeinsame Grundprinzip bestimmter menschlicher Aktivitäten. — Auch wenn, wie in John Mackay Wilsons Vorwort zu *The Enthusiast* (1834) ›poetry‹ als Qualität menschlicher Handlungen und natürlicher Objekte erscheint, ist das Wort seines literarischen Sinnes weitgehend entkleidet:

To deny the presence and the power of poetry in deeds and in things visible, is to deny its existence altogether. It is folly to say, that such are merely the subjects of poetry. They are its very substance; and words are merely the channel by which ideas of it are conveyed.⁸

Bemerkenswerterweise wird im allgemeinen diesen neuen Bedeutungen von ›poetry‹ größeres Gewicht beigemessen als den traditionellen, literaturspezifischen: schon bei Shelley spielt ›poetry in a [...] restricted sense‹ neben ›poetry in a general sense‹, (wie schon in der Bezeichnung ›restricted‹ angedeutet,) nur eine untergeordnete Rolle. Auch bei Wilson sind ›words‹ nur das Medium, in dem die eigentliche ›poetry‹ der Objekte ihre Wirkung entfaltet. J. S. Mill geht in seinem 1833 veröffentlichten Aufsatz ›What is Poetry?‹⁹ sogar so weit, die Definition ›which confounds [...] poetry with metrical composition‹¹⁰ anzuprangern als

[...] [the] vulgarest of all — one with which no person possessed of the faculties to which Poetry addresses itself can ever have been satisfied.¹¹

Ähnlich wie Shelley behauptet Mill, ›poetry‹ sei auch in Musik, Bildhauerei, Malerei und Architektur wirksam; letztlich sei sie ›the better part of all art whatever, and of real life too.‹¹²

Diese Entwicklung von nicht spezifisch literarischen Bedeutungen von ›poetry‹ ermöglicht es, dieses Wort (wie auch ›poetic(al)‹ und ›poet‹) im 19. Jahrhundert als eines der Schlüsselwörter der Sprache der Literaturtheorie und Kritik zu betrachten, das den Blick auf den ›Leistungszusammenhang‹, in dem die Dichtung in den Augen des Publikums ›mit den anderen geistigen Organen der Zeit steht‹¹³, zu öffnen vermag, so wie im 18. Jahrhundert Wörter wie ›taste‹, ›wit‹, ›sublime‹, ›judgment‹ oder ›picturesque‹, die alle auch in anderen als spezifisch literarischen Kontexten angewandt werden konnten und auf diese Weise Rückschlüsse auf die Funktion der Dichtung in größeren Zusammenhängen erlaubten.

In welchem Maße sich die Viktorianer stets der nicht spezifisch literarischen Bedeutungen des Wortes ›poetry‹ und dadurch auch des Kontextes, dem Dichtung zuzuordnen ist, bewußt sind, kommt nicht allein darin zum Ausdruck, daß sie der ›allgemeinen‹ Bedeutung von ›poetry‹ den Vorzug geben, sondern auch in den zahlreichen Versuchen, die verschiedenen Bedeutungen des Wortes wieder voneinander zu trennen. E. S. Dallas schlägt z. B. in seinen *Poetics* (1852) vor, die ›poetische Emotion‹, die allen Menschen angeboren ist, ›Poetry‹ zu nennen, die Dichtung dagegen ›Poesy‹¹⁴. George Henry Lewes fordert seinerseits ›two separate definitions‹ von ›poetry‹, und zwar einmal als ›the 'spirit which informs archi-

texture, sculpture, painting, music and poetry', considered in its abstract existence, zum anderen als ›an individual art¹⁵. — 1867 hebt der Dichter und Kritiker William Allingham in seinem Aufsatz ›On Poetry‹¹⁶ die Vieldeutigkeit des Begriffs und die daraus resultierende Unschärfe hervor:

Metrical Speech, in its best examples, is called 'Poetry:' this manifestation of the Poetic Spirit is called 'Poetry' — *par excellence*.

But the word 'Poetry' is used sometimes in this sense, sometimes in the wider and more general sense; and thus is produced a haziness in our minds. The words Poetry, Poet, Poetical, are applied in a loose, indefinite manner. [. . .]

[. . .] We may, consciously or unconsciously, refer either to the ideal source of all kinds of Poetry, or else to the flower and finest embodiment of the Spirit of Poetry which exists in metrical language; we may be using the words Poet and Poetry in a direct sense, or an indirect, or partly in the one and partly the other.¹⁷

Allingham selbst unterscheidet neben ›poetry‹ als ›metrical speech‹

1. ›poetry‹ in der Natur — ›[a] beautiful place or prospect is sometimes called poetical¹⁸ — und in der Kunst — ›[a] picture, a piece of music, is said to be poetical or 'full of poetry'¹⁹ —, die durch ihre Wirkung definiert ist:

In these cases, perhaps we mean, [. . .] 'Here is something that impresses us like Metrical Poetry — puts us into a similar mood'²⁰;

2. ›poetry‹ als ›the mental Creative Energy, and its products²¹ — eine Definition, die an Shelley erinnert.

In welchem Maße die verschiedenen Bedeutungen von ›poetry‹ jederzeit gleichzeitig präsent sind, läßt sich auch an den Schwierigkeiten ermessen, die das ganze 19. Jahrhundert mit der Trennung von ›poetry‹ und ›prose‹ hat. Auch Allingham ist keine Ausnahme, wenn er auch die ›confusion of thought‹ konstatiert, die entsteht, ›when we [. . .] call Prose 'poetical,' or even call Prose 'Poetry'‹²², und versucht, beide eindeutig voneinander zu trennen, indem er ›poetry‹ formal als ›Metrical Poetry, and nothing else²³ definiert. Diese Definition scheint in der Tat die Unterscheidung von ›poetry‹ und ›prose‹ zu erleichtern:

Poetry thus defined, is a different thing from Prose. Prose is sometimes very like Poetry, yet Prose and Poetry are two distinct things, and ought to have two distinct names.²⁴

Es zeigt sich jedoch im weiteren Verlauf von Allinghams Aufsatz, daß die formale Unterscheidung von ›poetry‹ und ›prose‹ nur sekundär ist; ihr liegt immer schon die inhaltliche Unterscheidung von ›poetry‹ und ›prose‹ als Ausübung zweier verschiedener geistiger Funktionen voraus, ›prose‹ als ›the expression of the scientific and analytical intellect²⁵, ›poetry‹ als Ausdruck einer ›poetic mood, [. . .] when the soul is lifted from the ground [. . .]‹²⁶. Damit ist die formale Unterscheidung von ›poetry‹ und ›prose‹ nur von untergeordneter Bedeutung; sie kann nur noch mühsam aufrecht erhalten werden durch nochmals wiederholte normative Festsetzungen wie ›Poetry proper [. . .] is metrical, by the nature of it²⁷, oder ›Metre, I repeat once again [. . .], is the natural form of Poetry.²⁸ —

wobei im letzten Beispiel deutlich wird, daß hier mit ›Poetry‹ schon nicht mehr ›Metrical Poetry‹ gemeint sein kann; denn sonst müßte der Satz als ›Metre [...] is the natural form of Metrical Poetry‹ interpretiert werden und wäre damit tautologisch, und nicht eine Aussage über ›poetry‹, die er ja sein will.

Man wird also davon ausgehen können, daß sowohl das Wort ›poetry‹ in der engeren Bedeutung ›Dichtung‹, wie auch die Lektüre von Dichtung beim viktorianischen Leser einen weiteren, nicht spezifisch literarischen, wohl aber durch das Wort ›poetry‹ repräsentierten, ›poetischen‹ Bedeutungshorizont evozieren. Oder anders ausgedrückt: ein Teil der sprachlichen Mittel, mit denen der viktorianische Leser der Dichtung zu Leibe geht, dient ihm auch dazu, außerliterarische ›poetische‹ Sachverhalte und Erfahrungen zu klassifizieren und zu werten. Erstaunlich ist dabei vor allem, daß ein Wort, das seiner Herkunft nach spezifisch literarische Bedeutungen hat, andere lebensweltliche Bereiche erschließen hilft; in der Regel verhält es sich nämlich genau umgekehrt: man erschließt sich die Dichtung mit Hilfe von Kriterien, die außerliterarischen Ursprungs sind^{28a}. In beiden Fällen wird eine funktionale Interpretation des Leseverhaltens auf eine Beschreibung von dessen Kontext – und das heißt im 19. Jahrhundert: auf eine Interpretation der nicht spezifisch literarischen Bedeutungen des Wortes ›poetry‹ und der sich in seinem außerliterarischen Gebrauch manifestierenden Verhaltensweisen, nicht verzichten können.

Zuvor gilt es jedoch, wenn auch in aller Kürze, auf einen Vorgang einzugehen, der mit der Entstehung von außerliterarischen Bedeutungsvarianten von ›poetry‹ aufs engste zusammenhängt: der Rückzug des Wortes ›poetry‹ aus dem Kontext der ›arts‹. Er stellt die komplementäre Ergänzung zur expansiven Entwicklung der normierenden Kraft des Poetischen im außerliterarischen Bereich dar. In dem Maße, in dem die Dichtung nicht mehr den Normen einer ›art‹ unterworfen ist, können ihre eigenen Normen auf andere Bereiche übertragen werden und sich verselbständigen. Es handelt sich dabei um einen Vorgang, der sich vor allem in der literaturtheoretischen Diskussion zu Beginn der viktorianischen Epoche spiegelt, dessen Folgen aber noch bis ins späte 19. Jahrhundert spürbar sind.

1. ›Poetry‹ und ›art‹

Dr. Johnson hatte in seinem *Dictionary* ›poetry‹ als ›art‹ definiert, nämlich als ›the art or practice of writing poems‹²⁹. Als aber zu Beginn des 19. Jahrhunderts ›poetry‹ neue, nicht spezifisch literarische Bedeutungsvarianten entwickelt, wird von Kritikern und Theoretikern immer wieder betont, Dichtung sei keine ›art‹³⁰; und alle Werke, die in den Verdacht geraten, das Ergebnis von ›art‹ zu sein, verfallen der Kritik. Diese Tendenzen sind zu Beginn des 19. Jahrhunderts, im Zeichen der romantischen Reaktion gegen die klassizistische Dichtung des 18. Jahrhunderts, am stärksten ausgeprägt: John Henry Newman kontrastiert in seinem Aufsatz ›Poetry, with Reference to Aristotle's Poetics‹ (1829)³¹ den ›true

poet‹ mit dem ›mere artist‹³²; Keble, der Verfasser des *Christian Year*, der populärsten Sammlung religiöser Dichtung im 19. Jahrhundert, übt in seinen *Lectures on Poetry* (1832–1841)³³ Kritik an Sophokles, dessen Qualitäten als ›artist‹ seinem Ruhm als ›poet‹ nur abträglich sein könnten³⁴. Ein Kritiker im *London Quarterly Review* verkündet 1854:

[...] it will [...] be admitted that the aesthetic principles, upon which poetry is based, are now much more generally understood than in any former period. It is a mistake to define poetry merely as an art. It is such only in the endless instances of its application. But in its dependence upon principles of human nature, rather than upon rules, — and from its existence antecedent to, not springing from experience, — it partakes of the nature of science.³⁵

Noch 1881 warnt J. C. Shairp in seinen unter dem Titel *Aspects of Poetry* veröffentlichten Oxforder Vorlesungen davor, daß ›[p]oetry gets narrowed into an art — an art which many can practise, but which, when practised, is not worth much.³⁶

Offensichtlich erscheint den genannten Autoren der Begriff ›art‹, auf die Dichtung angewandt, nicht mehr adäquat; in erster Linie wohl deshalb, weil er für sie vor allem das technisch-formale Können, die Beherrschung des Dichter-›Handwerks‹ bedeutet. Dies ist ganz wörtlich zu verstehen: zur Beschreibung der Tätigkeit und der Produkte eines ›artist‹ im Unterschied zu denen eines ›poet‹ werden häufig Metaphern aus der handwerklichen Produktion verwendet. Newman vergleicht den ›artist‹ mit einem ›tasteful cabinet-maker‹³⁷, sein Können dem ›skill of every fancy-artist who subserves the luxuries and elegancies of life‹³⁸, und er unterzieht gerade die ›handwerklichen‹ Qualitäten des Dichters, allen voran ›skill‹³⁹, ›ingenious workmanship‹⁴⁰ und ›a talent for composition‹⁴¹ scharfer Kritik. Auch bei Keble dringt die Metaphorik des Handwerks in die Kritik an dem ›artist‹ Sophokles ein: sein Geschick im Aufbau einer Handlung wird mit der kunstvollen Knüpfung eines Gewebes verglichen:

I fully allow that no artist ever wrought the web of his story with greater art or skill: yet it may well be questioned if this very skilfulness may not somewhat detract from his praise as a poet.⁴²

Der Dichter, der sein Metier als ›artist‹ ausübt, dessen Werk das Ergebnis einer ausgefeilten Technik ist, erscheint Autoren wie Newman, Keble oder Shairp als bloßer ›Handwerker‹, dessen Produkte den eigentlichen Sinn von Dichtung verfehlen. Folgerichtig genügen auch die sprachlichen Mittel, die zwar ausreichen, solche Produkte eines ›artist‹ adäquat zu erfassen, nicht mehr, um der Dichtung im eigentlichen Sinne gerecht zu werden.

Zweifelsohne kündigt sich in Wordsworths Kritik an der ›poetic diction‹ diese Entwicklung bereits an; jedoch verbirgt sich hinter der Ablehnung des ›skill‹ eines ›artist‹ auch bürgerliches Mißtrauen gegen das aristokratische Kriterium des ›taste‹⁴³ und das ›pleasure‹-Prinzip der traditionellen Wirkungspoetik. ›Skill‹, der lediglich der Befriedigung des Geschmacks, dem ästhetischen Genuß dient, er-

scheint Newman als Luxus; auch Henry Taylor zählt in seinem Angriff auf Byron, Shelley und Keats im Vorwort zu *Philip van Artevelde* (1834) ›a versification particularly easy and adroit‹ zu den ›mere luxuries of poetry‹⁴⁴. – Im Laufe des 19. Jahrhunderts wird die Forderung, es sei nicht die Aufgabe der Dichtung, durch formale Vollendung ästhetisches Vergnügen zu bereiten, zu einem Topos der viktorianischen Dichtungstheorie und Kritik erhoben. Als typisch kann Walter Bagehot gelten, der 1847 in seinem ›Festus‹-Aufsatz⁴⁵ verkündet: ›Poetry is surely something more than versified language designed to give us pleasure.‹⁴⁶ Und Charles Mackay wertet solche auf falschen Prinzipien beruhenden Produkte von ›versifiers‹ gar als ›amusement of the idle and the frivolous‹⁴⁷. Zweifellos liegt hier ein im 19. Jahrhundert weitverbreitetes Mißverständnis der Poetik und Dichtung des Klassizismus – und auch der jüngeren Romantik – vor⁴⁸. Zugleich aber läßt sich an diesen Angriffen ablesen, wie sehr im 19. Jahrhundert die Argumente der Apologeten und Freunde der Dichtung denen ihrer erklärten Gegner, der Utilitaristen, gleichen. So hatte Bentham bekanntlich die schönen Künste samt und sonders den ›arts and sciences of amusement‹⁴⁹ zugeschlagen und die Behauptung aufgestellt, daß ›prejudice apart, the game of push-pin is of equal value with the arts and sciences of music and poetry‹⁵⁰. Seine Gegner versuchen lediglich, dieses Argument allein auf solche Werke umzumünzen, die sie aus den genannten Gründen nicht als Dichtung im eigentlichen Sinne anerkennen können, und die ihnen, wie Bentham, als ›amusement‹ erscheinen, ja sogar als ›luxury‹, als etwas Überflüssiges, wenn nicht Unmoralisches in einem ›earnest age‹⁵¹ wie dem 19. Jahrhundert. Zugleich versuchen sie, die Dichtung durch einen neuen Begriff von ›poetry‹ zu retten und sie dadurch aus der untergeordneten Funktion, die ihr Bentham als ›amusement‹ zuweist, zu lösen⁵².

Zweifellos hat man es hier mit einer spezifisch bürgerlichen Haltung zu tun; in aristokratischen Kreisen bleiben die ästhetischen Wertmaßstäbe des 18. Jahrhunderts und die hohe Einschätzung ›handwerklichen‹ Könnens noch lange lebendig, wie sich am Urteil William Archer Shees über Samuel Rogers, den letzten Nachfahren des Klassizismus, ablesen läßt:

[...] his poems will ever stand high, as long as the embodiment of graceful imagery, in pure and euphonious language, is recognised as a characteristic of poetry [...].⁵³

›Art‹, so scheint es, ist den Viktorianern vor allem wegen seiner Konnotationen ›technisch-formale Meisterschaft‹ und ›pleasure‹ verdächtig geworden. Offensichtlich kann dieser alte Kanon den neuen Normen von ›poetry‹ nicht mehr genügen. Formale Vollendung und ästhetisches Vergnügen scheinen, an ihnen gemessen, zu wenig: es ist die Rede vom ›mere artist‹, von den ›mere luxuries of poetry‹, davon, daß ›poetry‹ ›merely as an art‹ definiert wird, daß sie ›gets narrowed into an art‹^{53a}. Die alten Normen scheinen eigentümlichen Beschränkungen unterworfen, scheinen nicht mehr das Eigentliche der Dichtung zu treffen. Bemerkenswert ist auch die von dem Autoren des Artikels im *London Quarterly Review* vertretene Auffassung, Dichtung leite sich nicht aus ›rules‹, sondern aus ›principles

of human nature‹ ab. Man könnte dies als Hinweis auf neue, ›menschliche‹ Kriterien verstehen, mit deren Hilfe nun anstelle der traditionellen Regeln die Dichtung erfaßt werden soll. Auch hier unterscheiden sich die neuen Kriterien von den herkömmlichen nicht nur qualitativ; sie sind zugleich auch allgemeiner, weniger speziell als diese.

Das trifft auch immer dann zu, wenn das ›handwerkliche‹, technisch-formale Können von den Viktorianern als spezialisierte und weitgehend ›mechanische‹ Tätigkeit interpretiert wird, die auszuführen lediglich die Befolgung einiger festgelegter Regeln erfordert. Dies ist ein literaturtheoretischer Topos, der sich bis zu Youngs *Conjectures on Original Composition* zurückverfolgen läßt und sich bis in unsere Tage gehalten hat⁵⁴. Als charakteristisch kann das Urteil eines Rezensenten im *Westminster Review* gelten, der das ›metrical arrangement of words‹ als ›the most mechanical [of the elements of poetical enjoyment]‹ bezeichnet und es ›at the bottom of an ascending scale of qualities‹ einreihet⁵⁵. Möglicherweise werden hier in das Bild des Dichters Vorstellungen projiziert, die aus der Erfahrung mechanisierter und arbeitsteiliger Industrieproduktion stammen⁵⁶.

Beide Momente – sowohl das Mißtrauen gegen ›art‹ als handwerkliches Können und als mechanische Tätigkeit, wie auch der Versuch, Dichtung in neue, weitere Kontexte einzuordnen und mit allgemeineren Kriterien zu erschließen – finden ihren adäquaten Ausdruck in dem auffallenden Verzicht der Viktorianer auf poetologischen Spezialwortschatz und ihrer Neigung, traditionelle Termini durch Wörter der gehobenen Umgangssprache zu ersetzen.⁵⁷ Dies läßt sich besonders deutlich an den verschiedenen Schemata, nach denen im 19. Jahrhundert Dichtungen und Dichter klassifiziert werden, ablesen. Wordsworth unterscheidet in seinem ›Preface‹ von 1815 noch drei verschiedene Klassifizierungsschemata:

[...] poems [...] may with propriety be arranged either with reference to the powers of mind *predominant* in the production of them; or to the mould in which they are cast; or lastly, to the subjects to which they relate.⁵⁸

Der spezifisch poetologische Spezialwortschatz dient zur Bezeichnung der ›various moulds‹ und ›divers forms‹⁵⁹, in die ›poetry‹ gegossen werden kann, und Wordsworth unterscheidet

1st, The Narrative, — including the Epopœia, the Historic Poem, the Tale, the Romance, the Mock-Heroic [...].

2ndly, The Dramatic, — consisting of Tragedy, Historic Drama, Comedy, and Masque [...]. The Opera may be placed here [...] [and the] characteristic and impassioned Epistle [...], considered as a species of monodrama [...].

3rdly, The Lyrical, — containing the Hymn, the Ode, the Elegy, the Song, and the Ballad [...].

4thly, The Idyllium, — [...] The Epitaph, the Inscription, the Sonnet, most of the epistles of poets writing in their own persons, and all loco-descriptive poetry, belong to this class.

5thly, The Didactic, — [...].

And lastly, philosophical Satire.⁶⁰

Wordsworth wendet dieses mehr oder weniger traditionelle Schema allerdings außer auf seine verschiedenen Sonett-Zyklen kaum auf seine eigenen Gedichte an, sondern klassifiziert sie entweder in Bezug auf ihren Gegenstand – z. B. ›Poems Referring to the Period of Childhood‹, ›Poems Referring to the Period of Old Age‹ – oder nach den ›powers of mind‹, die sie hervorgebracht haben: ›Poems Founded on the Affections‹, ›Poems of the Fancy‹, ›Poems of the Imagination‹, ›Poems of Sentiment and Reflection‹. In diesen neuen Klassifizierungsschemata ist die spezialisierte Fachsprache, die es einem Publikum von Kennern ermöglicht, sich in der Vielfalt des traditionellen Gattungssystems zurechtzufinden, durch die gehobene Umgangssprache verdrängt worden; das bedeutet die Abwendung von ›poetry‹ als einer ›art‹, in der es nach bestimmten technischen Regeln festgelegte und gegeneinander abgegrenzte Gattungen gibt. – Im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts lassen sich im wesentlichen drei verschiedene Tendenzen in der Klassifizierung von Dichtungen beobachten, die allesamt diese Entwicklung bestätigen:

1. Es wird überhaupt auf jegliche Klassifizierung verzichtet; es ist nur von ›poetry‹ die Rede. Als Beispiel könnte man J. H. Newman anführen, der in seinem bereits erwähnten Aufsatz ›Poetry, with Reference to Aristotle's Poetics‹ zwar von Aristoteles' Definition des Dramas ausgeht, sich dann aber sehr schnell der Bedeutung von ›poetry‹ im allgemeinen zuwendet, ohne auf Gattungsunterschiede im einzelnen einzugehen. Für Tennysons Freund Aubrey de Vere hat ›poetry‹ sogar die Tendenz, jede spezifische Form aufzulösen:

The more soaring moods of the imagination are states of such pure poetry, that they seem actually to draw the mind away from any specific form of poetry, the limitations of which become intolerable.⁶¹

2. Das traditionelle Schema wird übernommen, aber umgedeutet; die herkömmlichen Gattungen erscheinen als Ausdruck verschiedener ›powers of the mind‹, wie z. B. in Alexander Smiths 1835 im *Blackwood's Magazine* veröffentlichtem Aufsatz ›The Philosophy of Poetry‹⁶². So wird z. B. das ›epic‹ oder ›narrative poem‹ definiert als ein Gedicht, in dem ›some event, or connected chain of events, is narrated with the various feelings which arise from the view of such event or events‹. Solche Gefühle sind ›grief, joy, indignation, pity, tenderness, fear, hope, awe, admiration, and all the other passions of the soul‹. ›Descriptive poetry‹ dagegen ist die ›expression of the feelings excited by the view of the scenes and operations of nature and the works of art‹, nämlich ›the emotions of sublimity, or beauty, or tenderness, or melancholy, or cheerfulness‹. ›[D]idactic or sentimental poetry‹ ist der Ausdruck der ›emotions produced by the contemplation of general truths regarding subjects of human interest‹. ›Satirical and humorous poetry‹ ist ›the expression of emotions which arise at the view of human vice, folly, and weakness‹, nämlich ›indignation, scorn, contempt, derision‹⁶³.

3. Das traditionelle Schema der literarischen Gattungen wird zugunsten einer Klassifizierung nach ›powers of the mind‹ aufgegeben: so unterscheidet z. B.

Gerald Massey 1865 in einem Artikel im *Quarterly Review* zwischen ›subjective‹ und ›objective poetry‹⁶⁴. Schließlich tritt, charakteristisch fürs 19. Jahrhundert, an die Stelle einer Klassifizierung von Werken die Klassifizierung von Dichtertypen⁶⁵: J. S. Mill unterscheidet den ›poet of nature‹ und den ›poet of culture‹⁶⁶, Browning den ›objective poet‹ und den ›subjective poet‹⁶⁷, William Allingham den ›poet of impulse‹ und den ›poet of will‹⁶⁸, Henry Reeve in einem Artikel im *Edinburgh Review* den ›Idealist‹ und den ›Realist‹⁶⁹. — So sehr sich auch diese einzelnen Klassifizierungsschemata voneinander unterscheiden mögen, so verschieden die Begriffssysteme sind, auf denen sie aufbauen, so tritt doch, besonders in der Neigung, nicht mehr nach literarischen Gattungen, sondern nach Dichtertypen zu unterscheiden, die Abkehr von ›poetry‹ als einer handwerklichen ›art‹ deutlich hervor. Das Interesse gilt nicht mehr in erster Linie dem Werk als technischem, sondern als ›menschlichem‹, psychologischem Phänomen. Auch die Einwände Newmans, Kebles und Taylors gegen ›handwerklich‹ und technisch perfekte Dichtung bestätigen dies: indem sie bemängeln, solcher Dichtung fehle es an ›true religious feeling‹⁷⁰, ›pity‹, ›tender love of humanity‹⁷⁰, ›feeling‹,⁷¹ setzen sie an die Stelle technischer Maßstäbe psychologische und moralische⁷².

Freilich bringen die viktorianischen Leser, Kritiker und Theoretiker dem ›handwerklichen‹ Können nicht nur Mißtrauen entgegen. Zwar richtet sich das Leseinteresse der Viktorianer tatsächlich vornehmlich auf andere Qualitäten der Dichtung, aber Probleme der poetischen Form werden weiterhin diskutiert, und es existiert eine, vor allem gegen das Ende des Jahrhunderts immer stärker hervortretende Tradition, die sich mit Fragen des Versmaßes, der Diktion, der Komposition und der Gattungspoetik auseinandersetzt⁷³. Die Rezeption von Tennysons Gedichten, insbesondere seiner späteren, ist nicht zu trennen von der Bewunderung für die Sprachkunst und das technische Können des Dichters.

Auch verliert das Wort ›art‹ im Laufe des 19. Jahrhunderts mehr und mehr die pejorativen Bedeutungen, die ihm zu Beginn der viktorianischen Epoche (bei Newman oder Keble) anhaften, zugleich aber auch den Nebensinn des bloß ›Handwerklichen‹ und ›Mechanischen‹. Als Bezeichnung für imaginative oder kreative Tätigkeit impliziert es etwa bei Ruskin ein durchaus positives Werturteil. Man könnte geradezu von einer Poetisierung des Wortes sprechen, die sich nicht zuletzt darin ausdrückt, daß ›poetry‹ und ›art‹ nun mehr und mehr als Synonyme gebraucht werden. — Hatte zu Beginn der viktorianischen Epoche ›poetry‹ ›art‹ als Oberbegriff der Künste verdrängt, erscheinen damals Malerei, Skulptur, Musik und Architektur als untergeordnete Gattungen der Spezies ›poetry‹⁷⁴, so kehrt sich dieser Prozeß im Laufe des 19. Jahrhunderts um: je weniger ›art‹ als eine lediglich dem Vergnügen dienende und mehr oder minder spezialisierte und mechanische Tätigkeit begriffen wird, je mehr das Wort ›poetische‹ Bedeutungen annimmt, desto besser ist es geeignet, erneut als Oberbegriff der Künste zu fungieren. ›Art‹ erscheint nun nicht mehr der Sphäre des Menschlichen äußerlich, wie es die Beherrschung der handwerklichen Kunstmittel war, sondern ist, wie es P. W. Clayden 1866 in einem Artikel im *Cornhill Magazine* ausdrückt, von dem ihm

innewohnenden ›human element‹ nicht zu trennen⁷⁵. Trotzdem wird man von der Vorstellung eines viktorianischen Mißtrauens gegen Dichtung, die als ›art‹ praktiziert wird, ausgehen dürfen, wenn man sich dabei nur vor Augen hält, daß in diesem Falle mit ›art‹ ausschließlich das technisch-›handwerkliche‹ Können des Dichters, das beim Lesen ›pleasure‹ und ›amusement‹ erregen will, gemeint ist. Nicht zuletzt erleichtert man sich damit auch das Verständnis der neuen allgemeinen Bedeutungen, die ›poetry‹ in der Romantik und in der viktorianischen Epoche annimmt. Denn nachdem die Dichtung aus dem Kontext der ›arts‹ gelöst ist, kann das Wort ›poetry‹ nicht nur in neue Zusammenhänge eintreten, sondern selbst Bedeutungen annehmen, die auch in außerliterarischen Bereichen normbildend wirken.

2. ›Poetry‹ als konstitutioneller Faktor der menschlichen Natur: der Mensch als ›Poet‹ von Natur aus

Versucht man, die Rezeption von Dichtung als einen Vorgang zu begreifen, der sich nicht allein innerhalb einer nach außen abgegrenzten Sphäre des Literarischen abspielt, sondern zugleich immer die funktionale Zuordnung der Dichtung zu anderen Lebensbereichen zu erkennen gibt, so ist die Ausgliederung der Dichtung aus dem System der ›arts‹ nicht allein als Übergang zu einer neuen Poetik – einer ›expressive theory of poetry‹⁷⁶ nach M. H. Abrams – zu interpretieren, sondern auch als eine Veränderung in den Zusammenhängen, die zwischen der Dichtung und den anderen Sphären des Lebens bestehen. Dieser Umstand rechtfertigt es, den neuen, nicht spezifisch literarischen Bedeutungen des Wortes ›poetry‹ nachzuspüren, da auch sie die funktionalen Zusammenhänge verdeutlichen, in die die Dichtung nun einrückt.

Wie erinnerlich, hat das Wort ›poetry‹ mit der Romantik seine traditionelle Bedeutung ›metrical composition‹ (Dr. Johnson), ›arrangement of metrical language‹ (Shelley) zwar nicht verloren, doch sind neben diesen ›restricted sense‹ ›general senses‹ getreten, die die Anwendung des Wortes auf nicht spezifisch literarische Sachverhalte gestatten und sogar den Bedeutungsschwerpunkt des Wortes in eine Sphäre außerhalb der Dichtung selbst verlagern.

In einer dieser allgemeinen Bedeutungen erscheint ›poetry‹ nun häufig als Bezeichnung für einen konstitutionellen Faktor der menschlichen Natur, als Name für bestimmte Gefühle oder Verhaltensweisen. So behauptet Hazlitt in seinen ›Lectures on the English Poets‹ (1818):

*Fear is poetry, hope is poetry, love is poetry, hatred is poetry; contempt, jealousy, remorse, admiration, wonder, pity, despair, or madness, are all poetry. Poetry is that fine particle within us, that expands, rarefies, refines, raises our whole being: without it 'man's life is poor as beast's.'*⁷⁷

›Poetry‹ ist bei Hazlitt ein Name sowohl für Emotionen wie auch für eine den ganzen Menschen ergreifende Macht, die ihn über seine animalische Natur erhebt.

In beiden Fällen aber bezeichnet das Wort ein konstitutionelles Merkmal des Menschen, das unlösbar mit seiner Natur verbunden ist. — In einem ganz ähnlichen Sinne kann später Keble in seinen *Lectures on Poetry* bestimmte Gefühle bzw. Verhaltensweisen ›poetical‹ nennen; er meint damit nicht nur, daß solche Gefühle ›suitable to poetry‹⁷⁸ und einer poetischen Darstellung würdig seien, sondern vor allem, daß sie auch selbst poetische Substanz besitzen.⁷⁹ Auch Thomas Arnold spricht im Vorwort eines 1844 von ihm publizierten, *The Poetry of Common Life* betitelten Bändchen von ›poetical feelings‹. Diese seien

[...] all the highest and purest feelings of our nature [...]. Our common temper, [...] which is but too generally cold, and selfish, and worldly, is altogether unpoetical; but let anything occur to put us above ourselves, anything to awaken our devotion, our admiration, or our love — any danger to call forth our courage, any distress to awaken our pity, any great emergency to demand the sacrifice of our own comfort, or interest, or credit, for the sake of others, than we experience for the time a poetical temper, and poetical feelings; for the very essence of poetry is, that it exalts and ennobles us, and puts us into a higher state of mind than that which we are commonly living in.⁸⁰

So wie Thomas Arnold gebrauchen auch viele seiner Zeitgenossen das Wort ›poetry‹: als Synonym für die ›highest and purest feelings of our nature‹.

Am häufigsten kommt die Auffassung, ›poetry‹ bzw. ›poetische Gefühle‹ seien ein konstitutioneller Faktor der menschlichen Natur, in der das ganze 19. Jahrhundert hindurch immer wieder vorgetragenen Behauptung zum Ausdruck, jeder Mensch sei ein ›poet‹. Schon Hazlitt bezeichnet den Menschen als ›poetical animal‹ und behauptet weiter:

[...] those of us who do not study the principles of poetry, act upon them all our lives, like Molière's *Bourgeois Gentilhomme*, who had always spoken prose without knowing it. The child is a poet in fact, when he first plays hide-and-seek [...]; the shepherd-boy is a poet, when he first crowns his mistress with a garland of flowers; the countryman, when he stops to look at the rainbow; the city-apprentice, when he gazes after the Lord-Mayor's show; the miser, when he hugs his gold; the courtier, who builds his hopes upon a smile; the savage, who paints his idol with blood; the slave, who worships a tyrant, or the tyrant, who fancies himself a god; — the vain, the ambitious, the proud, the choleric man, the hero und the coward, the beggar and the king, the rich and the poor, the young and the old, all live in a world of their own making [...].⁸¹

Wenig später stützt der Verfasser eines Artikels in *Hogg's Weekly Instructor* seine Behauptung, jeder Mensch sei ein ›poet‹, mit Beispielen, die er von Hazlitt übernommen hat:

There is far more poetry intermingled with the common affairs of life than we at first would suppose. 'The child is a poet, when he wreathes his neck with flowers; the contryman when he stops to look at the rainbow; the savage when he paints his idol with blood.'⁸²

Einigkeit über Sitz und Funktion des dem Menschen eingeborenen poetischen Organs scheint unter den romantischen und viktorianischen Literaturtheoretikern und Kritikern nicht zu herrschen: bei Hazlitt ist ›poetry‹ bald Gefühl, bald ›that fine particle within us, that expands [...] our whole being‹, bald die Fähigkeit, ›[to] live in a world of [...] [one's] own making‹; bei Thomas Arnold sind es ›all the highest and purest feelings of our nature‹. Es kommt jedoch hier nicht darauf an, diese Unstimmigkeiten aufzulösen⁸³; Bedeutung kommt allein der Tatsache zu, daß ›poet‹ nicht mehr allein ein Name für ›An inventor; an author of fiction; a writer of poems; one who writes in measure‹⁸⁴ ist und ›poetry‹ nicht mehr allein eine Bezeichnung für eine der ›arts‹, sondern daß jedermann, nicht nur der künstlerisch Tätige, allein schon kraft seines Menschseins ›poetry‹ hervorbringt und Anspruch auf den Titel ›poet‹ erheben kann. Das Ergebnis ist nicht nur eine neue Poetik, sondern auch die zunehmende Bedeutungslosigkeit der Grenzen zwischen Kunst und Natur.

Als einer der Vorläufer dieser Entwicklung kann erneut Wordsworth gelten, der in *The Excursion* behauptet:

Oh! many are the Poets that are sown
By Nature; men endowed with highest gifts,
The vision and the faculty divine;
Yet wanting the accomplishment of verse
(Which, in the docile season of their youth,
It was denied them to acquire, through lack
Of culture and the inspiring aids of books
[...].)⁸⁵

Dieser – wenn man so sagen darf – ›Jedermann-Topos‹ bleibt das ganze 19. Jahrhundert hindurch lebendig; 1831 greift ihn Bowring in seiner Tennyson-Rezension im *Westminster Review* auf:

The most ignorant talk poetry when they are in a state of excitement, the firmly-organized think and feel poetry with every breeze of sensation that sweeps over their well-tuned nerves. There is an unfathomable store of it in human nature [...].⁸⁶

J. S. Mill schreibt in seinem Aufsatz ›The Two Kinds of Poetry‹ (1833): ›All persons, even the most unimaginative, in moments of strong emotion, speak poetry [...]‹.⁸⁷ – Sarah Stickney, auf deren Buch *The Poetry of Life* (1835) noch ausführlich einzugehen sein wird, vermutet, auf Grays ›Elegy‹ und die oben zitierte Passage aus *The Excursion* anspielend, daß ›the [...] celestial fire which prompts [the poet's] [...] lay‹ sich auch in ›humbler bosoms unmarked amongst the crowd‹ regt, daß es ›mingled with the dense multitude‹, ›countless poets uncommitted‹ gebe⁸⁸. – John Keble spricht in seinen *Lectures on Poetry* (1832–41) vom ›poetical feeling‹ der Landleute, das sich auf drei verschiedene Arten zeige: ›first, attachment to particular places; secondly, loving regard for the departed; thirdly, religion and the worship of Almighty God.‹⁸⁹ Im lateinischen Urtext ist in diesem Zusammenhang auch von ›tacita [...] Poesis‹⁹⁰ die Rede.

Die polemische Spitze dieses Poesie- und Dichter-Begriffs gegen ›art‹ tritt in John Wilsons erster Tennyson-Rezension im *Blackwood's Magazine* hervor:

Almost all men, women, and children are poets, except those who write verses. [...] We live, breathe, and have our being in Poetry — it is the Life of our Life. [...] Versifiers are the sole living creatures that are not also creators.⁹¹

Für Wilson ist die poetische Kraft des Menschen nicht so sehr im Gefühl begründet (wie bei Keble oder Mill), sondern in der imaginativen und kreativen Betätigung, in der Fähigkeit, die Welt als ›all written over with symbolical characters of light‹, erfüllt von ›beauty‹ und ›sublimity‹ zu sehen^{91a}. Aber auch bei ihm ist ›poetry‹ etwas, das dem Menschen schon immer mitgegeben ist, eine Tätigkeit, die er immer schon ausübt, eine seelische Funktion, die zu seiner Natur gehört, und nicht etwa eine erlernbare ›art‹. Und nicht nur der Mensch ist in diesem Sinne ›poet‹, sondern auch — und damit übertreibt Wilson den Jedermann-Topos — Pferde, Amseln, Tauben, Austern: ›The beetle [...] if we knew all his feelings in [his] [...] soliloquy, might safely be pronounced a Wordsworth.‹⁹² — Vorsichtiger als Wilson, ähnlich wie Wordsworth um Differenzierung bemüht, unterscheidet 45 Jahre später J. C. Shairp den ›potential poet‹ vom ›actual poet‹⁹³ — aber immer noch besteht zwischen beiden nur ein quantitativer, kein qualitativer Unterschied:

The most unlettered peasant performs the same kind of mental acts, as the poet and the philosopher, only in these last the powers work with a higher energy.⁹⁴

Ähnlich wie Shairp unterscheidet auch H. B. Cotterill den ›uncreative and unrecognized poet‹ und den ›complete and recognized poet‹⁹⁵.

Es ist nicht verwunderlich, daß eine solche die Grenzen zwischen Natur und Kunst verwischende Auffassung, die in jedem Menschen einen potentiellen ›poet‹ sieht, nur weil er immer schon fühlt oder in einem sehr vagen Sinne imaginativ denkt, dem Dilettantismus erheblichen Vorschub leistet. Gerade der nicht-professionelle, die Dichtkunst nicht als ›art‹ betreibende Amateur muß als Typus des ›poet‹ erscheinen. Bezeichnenderweise ist es gegen Ende des 19. Jahrhunderts der Amateur, der als Repräsentant der romantisch-viktorianischen Dichtungsauffassung zum Gegenspieler des nun wieder zu Ehren kommenden professionellen Künstlers wird, wie sich anhand eines 1885 im *Blackwood's Magazine* publizierten Artikels von William Minto über das Versepos *Glenaveril* des ›Amateurs‹ Lord Lytton nachweisen läßt. Minto charakterisiert den Geist der Zeit als ›intolerant of the amateur in all departments‹; ›the professional spirit, or the spirit of specialism‹ herrsche uneingeschränkt:

Most of our students of poetry are specialists in metre, qualified to judge poetical form with the eager zest of professional connoisseurs [...]. [This] quasi professional spirit would doubtless find a great deal to say in its own justification. It might claim to be the champion of workmanship aiming at perfection against the lax and degrading practices of an amateur.⁹⁶

Auch Minto gibt zu, der ›professional spirit‹ sei ›a good spirit‹⁹⁷; aber er zweifelt seinen Anspruch auf ausschließliche Gültigkeit an: besonders in der Dichtung zähle ›the whole personality of the man‹⁹⁸ mehr als in jeder anderen Kunst. Zwar sei ein Dichter ohne ›metrical skill‹ kein Dichter –

[...] yet a poet with inferior command over the resources of his art may affect us much more profoundly than another vastly his superior in the dexterous manipulation of rhythmical language.⁹⁹

Es scheint sich hier um eine Wiederholung des Streites zwischen ›poetry‹ und ›art‹ zu handeln, und charakteristischerweise erscheint als Vertreter von ›poetry‹ der Amateur. Zu seiner Verteidigung werden die loci classici der romantischen und viktorianischen Dichtungstheorie herbeizitiert: Wordsworths ›conception of poetry as 'the spontaneous overflow of powerful feelings'‹¹⁰⁰ und kritische Normen wie ›spontaneousness‹, ›an inspiration that is genuine‹, ›elevation of sentiment‹ und ›wide reach of thought‹¹⁰¹. Damit erweist sich der bürgerliche Amateur als Produkt jener romantischen und viktorianischen Jedermann-Theorie, die ›poetry‹ als eingeborenen Faktor der menschlichen Natur zu verstehen sucht und damit, polemisch gegen jedes spezialisierte, handwerklich-technische Dichtungsverständnis gewendet, zugleich die Grenzen von Natur und Kunst verwischt.

Noch in den Jahren nach 1908, als Ezra Pound nach London übergesiedelt war, bedeutete der Kampf gegen dieses Dichtungsverständnis einen Kampf gegen den unlösbar damit verbundenen Dilettantismus. Wyndham Lewis schreibt über diese Auseinandersetzung:

The word perfection [...] has obvious professional associations [...]. 'It is impossible' Pound wrote 'to talk about perfection without getting yourself much disliked. It is even more difficult in a capital where everybody's Aunt Lucy or Uncle George has written something-or-other.' [...]

A huge rentier army of the intellectual or the artistic emerged, like a cloud of locusts, from the Victorian Age, and it covered the entire landscape, to the dismay of the authentic artist. They drifted dreamily about, paint-brush in hand, or with novelist's notebook tucked away in their overcoat pocket, choking professional talent – drawing all the applause to themselves, as Pound indicates, because they were such awfully nice people (and the critics were not looking for artistic perfection, but social *niceness*). This lifeless host of niceness eyed Pound, very naturally, askance. A *professional!* Hum!¹⁰²

Unschwer lassen sich aus Wyndham Lewis' Bericht die alten Kategorien des viktorianischen Dichtungsverständnisses herauschälen, die immer noch in der breiten Masse des Publikums und der Amateure wirksam sind. Dem ›professional‹ begegnet man – wie vordem dem ›artist‹ – nur mit Mißtrauen; das Interesse der Kritiker (und auch des Publikums) richtet sich nicht auf den Grad der ›artistic perfection‹, sondern auf die Persönlichkeit des Dichter-Amateurs – hier sind allerdings die Maßstäbe zur bloßen ›social niceness‹ herabgesunken. Trotzdem ist das Grundmuster – wenn auch steril und zum Cliché abgesunken – dasselbe: der bürgerliche Dilettant versteht sich in erster Linie als Mensch, nicht als Künstler und damit als

Spezialist; seine literarische Produktion wird durch eben dieses Menschsein legitimiert. Anders als der gentleman-poet des 18. Jahrhunderts, der in seinem Streben nach Verwirklichung eines ästhetischen Persönlichkeitsideals unter anderem auch als Dilettant im Bereich der schönen Künste auftrat, sich damit aber zugleich bestimmten Regeln und den Normen des ›taste‹ unterwarf, seine eigene Persönlichkeit also zurücktreten ließ¹⁰³ – anders als dieser Aristokrat dilettiert der bürgerliche Dichter-Amateur, indem er gerade seine Persönlichkeit in die Waagschale wirft. Letztlich erweist er sich damit als Erbe jener romantisch-viktorianischen Vorstellung von ›poetry‹, aufgrund derer jedem Menschen stillschweigend die Fähigkeit, ein ›poet‹ zu sein, zugebilligt wird.

Die Vorstellung vom Jedermann-›poet‹, der Gebrauch der Wörter ›poetry‹, ›poetical‹ auch außerhalb der Sphäre der Dichtung zur Bezeichnung von Persönlichkeitswerten wird erst dann ganz verständlich, wenn man die eigentümliche antithetische Beziehung berücksichtigt, in die die poetische Funktion oft zu anderen menschlichen Funktionen tritt. Auf ihren Gegensatz zum technischen und spezialisierten Können des professionellen Künstlers, des ›artist‹, wurde ja bereits hingewiesen. Bei Thomas Arnold tritt das ›poetic temper‹ dem ›common temper‹ gegenüber, bei Sarah Stickney und J. C. Shairp den rationalen Verstandesfunktionen. Dieses antithetische Grundmuster – letztlich ein Erbe der Romantik – ist für die Vorstellungswelt der Viktorianer ebenso charakteristisch wie die radikale Ausweitung des ›poetry‹-Begriffs und seine Anwendung auf außerliterarische Gegenstandsbereiche. Beides zusammengenommen erlaubt aufschlußreiche Einblicke in viktorianisches Denken: bedeutsam ist nicht mehr die Grenze zwischen Kunst und Natur¹⁰⁴, (obwohl sie natürlich weiterhin existiert) sondern die Grenze zwischen ›Poetischem‹ und ›Unpoetischem‹. Aus dieser Erkenntnis rechtfertigt sich auch nachgerade der Versuch, die Rezeption der Dichtung im 19. Jahrhundert bzw. das Leseverhalten der Viktorianer immer in Bezug auf jene ›poetische‹ Sphäre zu verstehen, die durch den nicht mehr streng literarischen Gebrauch der Wörter ›poetry‹, ›poetical‹ und ›poet‹ abgesteckt ist.

3. ›Poetry‹ als Wirkqualität von Gegenständen

A. H. Warren weist in seinem Buch *English Poetic Theory 1825–1865* auf einen weiteren nicht spezifisch literarischen Gebrauch des Wortes ›poetry‹ hin: ›More often than not the word poetry means the poetical – the poetry of life, [. . .] of architecture, [. . .] of childhood, and even the poetry of science.¹⁰⁵ Aber Warren schenkt diesem Sprachgebrauch kaum Beachtung, geschweige denn versucht er, ihn mit der zeitgenössischen Literaturtheorie in Verbindung zu bringen. Sein Interesse gilt, wie schon angedeutet, der Klassifizierung dichtungstheoretischer Texte nach einem ›zeitlosen‹ Normensystem. Sprachliche Wendungen wie ›the poetry of life‹ erregen sein Interesse nur am Rande, und auch dann nur, weil sie den für das 19. Jahrhundert charakteristischen ›primary stress in theory on content rather than the medium.¹⁰⁶ wiedergeben und zugleich deutlich machen, daß die Vikto-

rianer ›poetry‹ ›as an essence or spirit rather than [...] an art‹¹⁰⁷ betrachten. Warren übersieht, daß die aristotelischen, platonischen, realistischen oder formalistischen¹⁰⁸ Normen der viktorianischen Dichtungstheorie sich erst dann ganz dem Verständnis erschließen, wenn man sie im Zusammenhang mit ihrem sprachlichen und gesellschaftlichen Kontext sieht; das heißt hier: zunächst im Zusammenhang mit jener Sphäre, die versuchsweise als die ›poetische‹ gekennzeichnet wurde und die durch die für das 19. Jahrhundert charakteristische Übertragung der Wörter ›poetry‹, ›poetic(al)‹ und ›poet‹ auf außerliterarische Gegenstandsbereiche abgesteckt wird. Sieht man von der Bezeichnung von konstanten Funktionen der menschlichen Natur als ›poetry‹ bzw. ›poetical‹ ab, so ist es den Viktorianern außerdem möglich,

1. bestimmte Sachverhalte ›poetic‹ oder ›poetical‹ zu nennen;
2. von der ›poetry‹ bestimmter Gegenstände oder Sachverhalte zu reden — z. B. von ›the poetry of flowers‹, ›the poetry of love‹, ›the poetry of life‹.

Freilich besagt dieser Sprachgebrauch, für sich alleine genommen, noch nicht viel. Es gilt nämlich zu unterscheiden zwischen der traditionellen (und im 19. Jahrhundert weiterwirkenden) Bedeutung des Wortes ›poetic(al)‹, die nichts weiter besagen will, als daß ein als ›poetic(al)‹ bezeichnete Objekt geeignet ist, Gegenstand einer Dichtung zu sein, und der im 19. Jahrhundert weit gewichtigeren allgemeinen Bedeutung des Wortes, die, unabhängig von solchen spezifisch auf Dichtung gerichteten Überlegungen, bestimmte Qualitäten des betreffenden Objekts ausdrücken will.

Nicht immer lassen sich, besonders zu Beginn des 19. Jahrhunderts, diese beiden Bedeutungen voneinander trennen. Wenn z. B. Bowles in seiner Kontroverse mit Byron ›works of nature‹ ›poetical‹ nennt¹⁰⁹, so meint er damit einerseits, daß sie im traditionellen Sinne ›suitable to poetry‹¹¹⁰ sind; andererseits verwendet er das Wort jedoch synonym mit ›beautiful‹ und ›sublime‹ in einer allgemeinen, nicht spezifisch auf Dichtung bezogenen Bedeutung. — Ähnlich verhält es sich mit Ausdrücken wie ›the poetry of flowers‹, die sowohl ›Blumendichtung‹ wie auch ›die poetische Natur der Blumen‹ bedeuten können. Das Interesse der vorliegenden Untersuchung gilt in beiden Fällen nur der allgemeinen, nicht spezifisch auf Dichtung bezogenen Bedeutung.

Aber es sind auch verschiedene allgemeine Bedeutungen von ›poetry‹ und ›poetical‹ zu unterscheiden. So bedeutet z. B. für Shelley ›the poetry of life‹ die tätige Umgestaltung der Welt durch die ›creative faculty‹¹¹¹, so wie sein Begriff von ›poetry‹ überhaupt unlösbar mit der Vorstellung von sich in Kunstwerken, gesellschaftlichen Institutionen oder historischen Taten manifestierender kreativer Kraft verknüpft ist. — Dagegen hat der Titel des 14 Jahre nach der Niederschrift von Shelleys ›Defence‹ veröffentlichten Buches *The Poetry of Life* (1835) von Sarah Stickney einen ganz anderen Sinn: die Rede ist hier von der Wirkung bestimmter Objekte (wie z. B. Blumen, Tiere, Malerei etc.) auf den Betrachter, von ihrer Fähigkeit, in ihm poetische, d. h. bei Sarah Stickney weitgehend gefühlbetonte, Assoziationen zu wecken. Zwar behauptet die Autorin, ›poetry‹ sei ein

›active and powerful principle‹¹¹², aber sie ist dies nie im Shelleyschen Sinne einer kreativen Gestaltung von Kunstwerken oder der Geschichte, sondern sie ist eine Aktivität im Innern des betrachtenden Individuums: ›poetry [...] awakens the dormant faculties, lights up the brain, and launches forth the imagination‹¹¹³. Mit anderen Worten: die ›poetry‹ von Objekten beruht bei Sarah Stickney auf der Wirkung, die sie auf den Betrachter ausüben bzw. auf den seelischen Vorgängen, die sie im Betrachter anregen – bei Shelley dagegen auf der in ihnen sich manifestierenden schöpferischen Kraft. Bei Shelley ist die ›poetry‹ von Objekten das Ergebnis eines Eingriffs des schöpferischen Subjekts in die Außenwelt, bei Stickney ist sie ein Vorgang, der sich im Innern eines Subjekts abspielt, das nicht schöpferisch gestaltet, sondern kontemplativ assoziiert. Darin kündigt sich der charakteristische Rückzug der Viktorianer in eine poetische Innenwelt an.

Genau wie ›poetry‹ hat auch ›poetical‹ zwei ›allgemeine‹ Bedeutungen, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts teilweise offen miteinander konkurrieren. Sie spielen auch in der sich fast über 20 Jahre erstreckenden Kontroverse zwischen Bowles, dem Herausgeber einer umstrittenen Pope-Ausgabe und scharfen Kritiker Popes, und Byron, der die Verteidigung Popes übernimmt, eine Rolle.¹¹⁴ Bowles gebraucht ›poetical‹ synonym mit ›sublime‹ und ›beautiful‹. Außerdem ist er der Auffassung, die Natur sei grundsätzlich poetischer als Kunstwerke: ›Works of Nature, speaking of those *more* beautiful and sublime, are *more* sublime and beautiful than works of Art; therefore more poetical.‹¹¹⁵ Ein Blick in die Bedeutungsgeschichte von ›sublime‹ und ›beautiful‹ im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert zeigt, daß diese Wörter in der Regel die Wirkung von Gegenständen auf den Betrachter bezeichnen. Diese vielfältigen Wirkungen, die gleichermaßen von Natur und Kunst ausgehen können (wiewohl Bowles sie besonders der Natur zuschreibt), werden nun bei Bowles unter dem Oberbegriff ›poetical‹ zusammengefaßt. Überall dort jedoch, wo ›art‹ am Werke war, sind die durch das Wort ›poetical‹ bezeichneten Wirkungen gemindert. – Im Gegensatz zu Bowles beharrt Byron in seinem ›Letter to **** * [i. e. John Murray], Esqre, on the Rev. W. L. Bowles's Strictures on the Life and Writings of Pope‹ (1821) darauf, Kunstwerke seien poetischer als Naturschönheiten, da sich in ihnen schöpferische Kraft manifestiere:

It appears to me that St. Peter's, the Coliseum, the Pantheon, the Palatine, the Apollo, the Laocoon, the Venus de Medici, the Hercules, the dying Gladiator, the Moses of Michel Angelo, and all the higher works of Canova [...] are as *poetical* as Mont Blanc or Mount Ætna, perhaps still more so, as they are direct manifestations of *mind*, and *presuppose* poetry in their very conception [...].¹¹⁶

Für Byron bedeutet ›poetical‹, ähnlich wie für Shelley ›poetry‹, die Manifestation von künstlerischer Kreativität in Objekten, nicht deren Wirkung auf die Gefühle wie bei Bowles.

Insofern stehen auch Shelley und insbesondere Byron der traditionellen Auffassung von ›poetry‹ als einer ›art‹ näher als Bowles, da bei ihnen, selbst wenn von der ›poetry‹ von Objekten die Rede ist, der ursprüngliche Sinn der poiesis erhalten geblieben ist, wenn auch bei Shelley in stark abgewandelter Form. Vor

allem für Byron gilt jedoch noch die traditionelle Grenze zwischen Natur und Kunst – auch wenn er sich mitunter für die ›sublimity‹ von Naturerscheinungen empfänglich zeigt¹¹⁷. Aus seiner hohen Einschätzung Popes und der Verachtung der ›Naturals‹ Bowles, Wordsworth und Southey¹¹⁸ spricht der aristokratische Kunstkenner. – Von Shelley läßt sich dergleichen nicht behaupten. Er spricht von der ›poetry‹ von Philosophien, Religionen und geschichtlichen Ereignissen, von Manifestationen menschlicher Kreativität also, die weit über die Sphäre der Kunst hinausragen. Trotzdem ist die ›poetry‹ dieser Objekte das Ergebnis ihrer Gestaltung durch die ›creative faculty‹. Im Unterschied zu Byron hat Shelley das Prinzip der poesis radikal auf außerkünstlerische Aktivitäten übertragen, ohne dabei jedoch das Reich der Natur anzutasten; außerdem setzt er die poesis in antithetische Beziehung zum Prinzip der wissenschaftlichen Analyse: diese Antithese hatte für das traditionelle Verständnis der poesis als einer ›art‹ keinerlei Bedeutung. – Für Bowles, Stickney und ihre Nachfolger unter den Viktorianern ist die poesis bedeutungslos geworden; sie vollziehen den Bruch mit dem traditionellen System der Künste, indem sie die Grenze zwischen Natur und Kunst verwischen und durch die Grenze zwischen poetischen und unpoetischen Wirkungen ersetzen.

Freilich ist all dies das Ergebnis längerer Vorbereitung, der letzte Schritt in einer längeren Entwicklung. Schon die naturwissenschaftlich und psychologisch orientierte Poetik der sogenannten Vorromantiker hatte durch die Einführung von Begriffen wie ›sublime‹ oder ›pathetic‹ – nach Joseph Warton ›the two chief nerves of all genuine poesy‹¹¹⁹ – das Moment der Wirkung betont¹²⁰ und die Grenzen zwischen Natur- und Kunstschönem verwischt. So war für Baillie ›sublimity‹ eine ästhetische Qualität von Objekten aller Art, nicht nur von Kunstwerken¹²¹; bei Burke bezeichnet das Wort eine ästhetische Erfahrung, die keineswegs nur von Kunstwerken ausgelöst wird¹²². Wellek weist darauf hin, wie der Begriff des ›sublime‹ die Grenzen einer Kunst-Ästhetik eigentlich schon sprengt:

The sublime, which originally had been a rhetorical name for the elevated style, becomes with Burke and many contemporaries a synonym for the dark and terrible [...] rather than for any determinate aesthetic object or style.¹²³

In ganz ähnlicher Weise hatten die Anhänger der von der Assoziationspsychologie beeinflussten Poetik, insbesondere Alison und zu Beginn des 19. Jahrhunderts Jeffrey, mit ihren Definitionen des Schönen die Grenzen zwischen Natur und Kunst verwischt¹²⁴, indem sie ›every feeling which it is agreeable to experience, to recal, or to witness‹ als ›the source of beauty in external objects‹ gelten ließen¹²⁵.

Wenn nun im 19. Jahrhundert ›poetic(al)‹ und ›poetry‹ in die Reihe der Wörter eintreten, die solche zwischen Natur und Kunst nicht differenzierenden Wirkungen bezeichnen, haben sie eine Entwicklung durchgemacht, die genau der von Wellek beschriebenen Entwicklung von ›sublime‹ entspricht: vom spezifisch literarischen Terminus zum Synonym für bestimmte Gefühlswirkungen. Freilich bedeutet dieser Übergang nicht allein die Erweiterung der Wortgruppe ›sublime‹, ›pathetic‹, ›beautiful‹ etc. um ein oder zwei neue Elemente. Der Umstand, daß nun auch

gerade das Wort für ›Dichtung‹, ›poetry‹, in bestimmten Zusammenhängen nur noch eine Wirkung bezeichnet, ist bedeutsam: er läßt erkennen, bis zu welchem Grade im 19. Jahrhundert spezifisch literarisches Verhalten in allgemein ›poetischem‹ Verhalten aufgegangen ist, in welchem Maße das Gespür für poiesis verlorengegangen ist.

Im folgenden wird es darum gehen, eine möglichst ausführliche Beschreibung dessen zu versuchen, was im 19. Jahrhundert als die ›poetry‹ bzw. das Poetische von Objekten bezeichnet wird, um damit Einblick in das Verhalten des viktorianischen Publikums solchen poetischen Gegenständen gegenüber zu gewinnen. — 1834 verkündet Professor John Mackay Wilson in dem bereits erwähnten ›Preliminary Chapter on Poetry‹ zu seiner Verserzählung *The Enthusiast*: ›I am not aware if poetry, as existing in *deeds and visible objects*, has hitherto been treated by any writer.‹¹²⁶ Selbst wenn Wilson Shelleys ›Defence‹, die erst 1840 postum von Mary Wollstonecraft veröffentlicht wurde, gekannt hätte, hätte er wahrscheinlich den Ruhm für sich in Anspruch genommen, als erster über ›poetry‹ in ›deeds and visible objects‹ geschrieben zu haben: zu sehr unterscheidet sich sein Verständnis des Begriffs von dem Shelleys. ›Poetry‹ existiert für Wilson in ›every thing that elevates a man from the *prose* around him‹¹²⁷, wird also durch seine Wirkung auf den Betrachter, bei Wilson speziell die Erregung des ›enthusiasm‹¹²⁸, definiert. Das in diesem Zusammenhang auftauchende Wort ›power‹ weist nachdrücklich auf diese Wirkqualität von ›poetry‹ hin¹²⁹. Bemerkenswert ist die Rolle, die die Dichtung in diesem Zusammenhang spielt. Sie ist ganz auf die Funktion der Vermittlung der poetischen Qualitäten von Objekten eingeschränkt; von ihr selbst geht keinerlei poetische Wirkung aus. Freilich ist dies ein radikaler Standpunkt, der so konsequent im 19. Jahrhundert von kaum einem anderen vertreten wird, aber er macht zugleich deutlich, in welchem Maße die Viktorianer für formale Gestaltung unempfindlich sein können. Tendenziell erwarten sie von der Dichtung poetischen Realismus: die naturgetreue Wiedergabe poetischer Gegenstände. Die Leistung des Dichters bestünde folglich nur noch in der Auswahl geeigneter Objekte; das Verhalten des Lesers bezöge sich weniger auf die Dichtung selbst als gleichsam durch sie hindurch auf die poetischen Objekte. Erneut ein Grund, das Leseverhalten der Viktorianer in engem Zusammenhang mit ihrem Verhalten solchen poetischen Gegenständen gegenüber zu untersuchen.

Vier Gruppen von poetischen, d. h. von ›poetry‹ erfüllten, Objekten zählt Wilson auf:

1. ›deeds‹; so war z. B. das ganze Leben Napoleons ›one great and splendid epic‹¹³⁰; ›every movement of Napoleon was the poetry of action‹¹³¹. Der Vergleich mit Shelleys Begeisterung für die geschichtlichen Großtaten der Römer — ›[which] are not less poetry *quia carent vate sacro*.‹¹³² — liegt nahe. Und doch ist bei Shelley die ›poetry‹ das Ergebnis der poetischen bzw. imaginativen Kraft der agierenden Subjekte — ›the imagination [...] created [the beauty of this order] out of itself according to its own idea‹¹³³ — während bei Wilson ›poetry‹ das nicht weiter spezifizierte Moment ist, das einen historischen Vorgang ›great and

splendid erscheinen läßt und im Betrachter Enthusiasmus auslöst. In besonderem Maße vermag dies der Enthusiasmus der agierenden Subjekte selbst, wie z. B. in jenem ›moment of patriotism and poetry‹, als im Verlauf der Schlacht von Waterloo die ›Scots Greys‹ ihren von Napoleons Garde bedrängten Kameraden mit dem Schlachtruf ›Scotland for ever!‹ zu Hilfe eilen:

Home! — and its world of unutterable joys; — glory — and the spirit of their fathers! — home — and the fair bosom that would welcome its hero! — all sprang ecstatic at the sound [...].¹³⁴

2. ›things visible‹, sowohl belebte wie unbelebte Natur:

There is poetry and inspiration in the rising sun; in eternal ocean with its thousand tongues, and in the glorious and circuitous sportings of its hoary waves; — in the blinding beams of the lightning, and the hoarse roaring of its voice; — in the tranquillity of evening, when the music of the wild-dove welcomes the twilight; in the reflection of sparkling moonbeams on a waveless sea; [...] in the works of nature innumerable.¹³⁵

3. gewisse Situationen des menschlichen Lebens, die mit starken Gefühlsregungen verbunden sind, z. B. ›There is poetry in the meeting of friends; — in the solitary funeral and joyful bridal.¹³⁶ Eine besondere Rolle scheinen dabei die Stationen des menschlichen Lebens zu spielen, die jeder Mensch, von wenigen Ausnahmen abgesehen, durchlaufen muß, sowie die von Liebe und Freundschaft inspirierten zwischenmenschlichen Beziehungen. Als Kristallisationspunkt kann die Familie gelten: ›Can a man hate his own soul, — the mother that bore him, — the father that fondled him on his knee?‹¹³⁷ fragt Wilson einen fingierten Gesprächspartner, der behauptet, er könne nicht verstehen, ›what there is in poetry to amuse any one.¹³⁸ und fährt fort:

If he hate these, then he is a hater of poetry; for poetry is an emanation from that soul, — it is the remembrance of that mother's kiss, and the recollection of that father's love. Oh! poetry is the loves, the joys, the tears, the triumphs, the happy, the innocent hours which memory tears from the tomb of eternity, and lighting up the sepulchre with a thousand scenes of beauty and sunny youth, care melts away, and the cloud dissolves from the brow of futurity! These are poetry, and can a man be a hater of these sunbeams of the soul? Did he dislike to tremble beneath the pure, thrilling, and eloquent gaze of her whose eyes glowed with unutterable things, as he hung dreaming upon her glance of bliss reading his destiny? That glance was poetry. Did he dislike to hear his first-born lisp — *father* in his ear? That one lisped word was poetry. Did he dislike to behold his infant kneeling by its mother's knee, its little hands clasped upon her legs, and in faltering [!] accents repeating after her its first, its evening prayer, — and rising from its knees, throw its arms around his neck and smile good-night? That prayer — that smile was poetry.¹³⁹

In dieser Passage scheint das Wort nicht nur die Wirkung von poetischen Objekten zu bezeichnen, sondern auch eine ›emanation from [man's] soul‹, nämlich die Erinnerung an bestimmte Szenen aus der Vergangenheit. Gleichwohl hat die

Erinnerung lediglich die Aufgabe, die poetischen Gegenstände dem Subjekt nahezubringen, damit sie ihre poetische Wirkung entfalten können. Sie ist ›poetry‹ nur aufgrund ihrer vermittelnden Funktion. Freilich wird sich noch zeigen, daß gerade der Modus der Erinnerung, wie überhaupt die Distanz von Subjekt und Objekt, gelegentlich für die poetische Wirkung von Szenen oder Gegenständen verantwortlich sein kann, oder sie zumindest unterstützt. Bei Wilson mag dies eine gewisse Rolle spielen, wird aber nicht zum Gegenstand der Reflexion wie etwa bei Sarah Stickney. — Wie sich schon am Beispiel des betenden Kindes andeutet, gehen poetische Wirkungen auch von

4. religiösen Inhalten aus. So sind z. B. ›the records of man's creation, fall and redemption‹ ›poetry‹¹⁴⁰.

Diese vier Gruppen von Objekten schließen sich bei Wilson eng zu einem Bereich zusammen, der als ›poetische Welt‹ bezeichnet werde. Auch im folgenden wird in vergleichbaren Zusammenhängen noch oft von einer ›poetischen Welt‹ die Rede sein. Freilich ist ihre Zusammensetzung nicht immer dieselbe. Dies zeigt sich schon am Beispiel von Sarah Stickneys (bereits mehrfach erwähntem) zweibändigem Werk *The Poetry of Life* (1835). Die Autorin entdeckt wie Wilson ›poetry‹

1. in der Natur; in einzelnen Kapiteln ihres Buches behandelt sie ›the poetry of flowers‹, ›trees‹, ›animals‹, ›evening‹, ›the moon‹, ›rural life‹, ›a widely extended view‹;

2. im Bereich des Menschlichen: ähnlich wie bei Wilson gehen wieder von der Familie die stärksten poetischen Wirkungen aus; wenn Sarah Stickney von ›the poetry of woman‹ spricht, so denkt sie dabei vor allem an die Rolle der Frau als Braut, Ehefrau und Mutter. Auch die zwischenmenschlichen Beziehungen, allen voran ›love‹, sind bei Sarah Stickney in hohem Maße poetisch;

3. im Bereich des Religiösen; die Rede ist von ›the poetry of the Bible‹ und ›the poetry of religion‹;

4. im Unterschied zu Wilson aber nennt Sarah Stickney auch die ›poetry‹ der Kunst: sie widmet einige Kapitel ihres Buches der ›poetry‹ von ›painting‹, ›sculpture‹, ›sound‹ und ›language‹¹⁴¹.

Es zeigt sich, daß sich die poetische Welt — wie bereits angedeutet — nicht immer aus denselben Elementen zusammensetzt; unter gewissen Umständen kann sogar jedes beliebige Objekt poetische Wirkungen ausüben, wenn es nur dem Subjekt gelingt, es mit geeigneten poetischen Assoziationen zu verknüpfen. Es zeigt sich aber auch, daß Wilsons und Stickneys ›poetische Welten‹ sich in vielen Punkten zur Deckung bringen lassen. Die Vermutung drängt sich auf, es könnte bestimmte Konstanten im Aufbau der ›poetischen Welten‹ geben — etwa: Natur, menschlicher Bereich und religiöse Inhalte — um die sich weitere, weniger stabile Elemente gruppieren können. Und in der Tat ergibt sich aus einer eingehenderen Untersuchung der vorliegenden Textzeugnisse ein relativ konsistentes Bild der ›poetischen Welt‹ im 19. Jahrhundert. Ihre Wirkung beruht im wesentlichen auf ›the poetry which lies in the simpler manifestations of Man and Nature‹, wie es

Charles Kingsley in seiner Rezension von Tennysons *In Memoriam* formuliert¹⁴². — Schon Hazlitt hatte in seinen ›Lectures on the English Poets‹, ›wherever there is a sense of beauty, or power, or harmony‹, ›poetry in its birth‹ gefunden, und zwar vor allem im Bereich der unbelebten Natur: ›in the motion of a wave of the sea, in the growth of a flower that 'spreads its sweet leaves to the air, and dedicates its beauty to the sun.'‹¹⁴³ — James Montgomery spricht in seinen *Lectures* (1833) von der ›poetry of real life‹ und versteht darunter das ›enjoyment‹, das einerseits die belebte und unbelebte Natur, wie Blumen, Wälder, Flüsse, das Meer, der Himmel und die Gestirne im Betrachter hervorrufen, andererseits aber auch Szenen aus dem Leben einfacher Leute — welches oftmals als das einzig wahrhaft ›menschliche‹ erscheint — wie z. B. die Heimkehr von Seeleuten nach langer Fahrt¹⁴⁴. — Der Verfasser eines Artikels im *Chambers' Edinburgh Journal* (1844) nennt ›the poorest labourer's death‹, und, ähnlich wie Montgomery, ›the return of a sailor boy to his cottage home‹ ›poetical‹¹⁴⁵. — David Brewster billigt 1850 im *North British Review* Blumen, Tieren, dem Mond, den Sternen, dem Tod und dem Grab ›poetry‹ zu¹⁴⁶; einige Jahre später stellt H. H. Lancaster in derselben Zeitschrift angesichts des zeitgenössischen ›domestic life‹ fest: ›in the life we lead, and which is led by others around us, poetry is not dead‹¹⁴⁷. — James Bucham Brown schreibt 1878 in einem im *Cornhill Magazine* veröffentlichten Artikel über ›Ethics and Aesthetics of Modern Poetry‹: ›mothers and little children [. . .] form no inconsiderable part of the 'poetry of earth which never dies' [. . .]‹¹⁴⁸, und noch 1894 legt ein im *Edinburgh Review* veröffentlichter Artikel über ›The Poetry of Rural Life‹ Zeugnis ab für die Stabilität sowohl des Faktors ›poetische Welt‹ im Bewußtsein der Viktorianer, wie auch der Elemente, aus denen sie sich aufbaut.¹⁵⁰

Ähnlich konstant bleibt das ganze 19. Jahrhundert hindurch die Skala der Wirkungen, die ›poetry‹ im Subjekt hervorruft, bzw. das Verhalten, das die mit ›poetry‹ erfüllten Objekte im Betrachter auslösen. — Meistens bedeutet ›poetry‹ eine Wirkung auf die Gefühle, und zwar in einem sehr weitgespannten Sinn: sie kann ›delight‹¹⁵¹ und ›enjoyment‹¹⁵² hervorrufen oder ›enthusiasm‹¹⁵³ wecken; oft wird sie als ›power‹¹⁵⁴ erfahren, die das menschliche Herz rührt oder ›wärmt‹¹⁵⁵, ohne dabei bestimmte Gefühle im besonderen anzusprechen, wie dies etwa ›the sublime‹ oder ›the pathetic‹ taten (die ›terror‹ bzw. ›pity‹ oder ›sympathy‹ erregten). Bei Sarah Stickney schließt ›poetry‹ sogar alle die Wirkungen des ›sublime, beautiful, tender, or refined‹¹⁵⁶ ein. — Häufig verbindet sich mit dieser Gefühlswirkung die Erfahrung menschlicher Erfüllung. Unter diesem Begriff sollen alle die Wirkungen zusammengefaßt werden, die darauf abzielen, das Subjekt ganz allgemein gesprochen zu ›vervollkommen‹¹⁵⁷ und es in eine Welt einzubeziehen, mit der es sich in Einklang befindet. Das setzt die Existenz einer unpoetischen Sphäre und die Entfremdung des Subjekts von dieser Sphäre, die seine natürliche Entfaltung verhindert, voraus. ›Poetry‹ wirkt dagegen restaurativ, bringt die unpoetische Welt zum Verschwinden — ›care melts away‹¹⁵⁸ — und ›elevates a man from the prose around him‹¹⁵⁹. Diese erhebende Wirkung ist regelmäßig mit gesteigerter geistiger und seelischer Aktivität verbunden: ›[poetry] awakens

the dormant faculties, lights up the brain, and launches forth the imagination¹⁶⁰. Diese Steigerung kann einfach emotional – im Sinne von Wilsons ›enthusiasm‹ – erfahren werden; oft wird sie jedoch auch als moralische Erhebung begriffen und kann dann, wie etwa bei Sarah Stickney, mit religiösem Wortschatz beschrieben werden: ›the noble, the immortal part of our nature ist cherished, invigorated and refined¹⁶¹. – Schließlich schafft ›poetry‹ eine Welt, die sich in Übereinstimmung mit dem gesteigerten Subjekt und seinen Bedürfnissen befindet; sie ›gather[s] up from the wide realm of nature the very essence of what every human bosom pines for, when it aspires to a higher state of existence, and feels the insufficiency of this¹⁶². Erst wenn dieser Zustand erreicht ist, kann – wie es Wilson formuliert – die ›poetry of the heart‹ der ›poetry of the universe‹ antworten¹⁶³. Die Verwirklichung eines vollkommeneren, erfüllteren menschlichen Daseins in einer poetischen Welt ist auch in allen den Texten impliziert, in denen zwar von der ›poetry‹ von Objekten die Rede ist, aber keine oder nur sehr beschränkte Angaben über ihre Wirkung gemacht werden. In diesen Fällen genügt dann meist der Hinweis auf die unpoetische Sphäre oder auf das Moment der Erhebung, der Steigerung, des Trostes und der Erfüllung, um die Funktion von ›poetry‹ zu verdeutlichen.

Spezifisch ästhetische Wirkungen gehen von poetischen Objekten nur selten aus: lediglich Wilson begreift Napoleons Leben als ›epic¹⁶⁴, und schon vor ihm hatte Hazlitt zu den Wirkungen von ›poetry‹ einen ›sense of [...] harmony¹⁶⁵ gerechnet. Es scheint jedoch, daß sich im Laufe des Jahrhunderts die Gewichte etwas verschieben. Zwar sind noch dreißig Jahre nach Wilsons und Sarah Stickneys Veröffentlichungen, in William Allinghams Aufsatz ›On Poetry‹ (1867), die wesentlichen Elemente der poetischen Welt dieselben geblieben: die Natur – ›Nature is poetic‹, schreibt Allingham; ›Beauty is everywhere; [...] throughout earth, water, air, and the infinite of space [...]‹¹⁶⁶ –, der menschliche Bereich – ›the steps and incidents and progression [...] of an average common-place human being: Birth, Childhood, Youth, Maturity, Old Age, Death¹⁶⁷ –, sowie religiöse Inhalte¹⁶⁸. Wie bei Wilson und Stickney gehen von der ›poetry‹ der Objekte sowohl emotionale wie auch moralisch erhebende Wirkungen aus: ›The soul rises above trivial cares and hindrances; [...] it is become more refined, clairvoyant, harmonious [...]‹¹⁶⁹. Der Charakter dieser Wirkungen hat sich jedoch gewandelt: sie sprechen nicht mehr unterschiedslos Gefühle an, sondern einen für spezifisch ästhetische Erfahrungen geschärften Sinn. Hatte Wilson mit der Rede von ›the sublime poetry of Nature's God¹⁷⁰ vor allem die ›erhabene‹ Gefühlswirkung im Auge, so bezieht sich Allingham, wenn er die Natur als ›the grand original *Poiesis*¹⁷¹ apostrophiert, auf ästhetische, strukturell-formale Kategorien. Die Natur ist für ihn poetisch, weil sie ›metre‹, ›balance‹, ›rhythm‹, ›symmetry¹⁷², ›order‹ und ›proportion¹⁷³ besitzt; sie wirkt auf den Betrachter primär als ästhetisch strukturierter Gegenstand:

[...] every living thing [is] harmoniously organised, and fitted to its place; and above these again our own orderly and rhythmic frame, with its powers and energies.¹⁷⁴

Genauso verhält es sich mit der Ordnung der Gestirne im Weltall, oder auch mit dem menschlichen Leben, das sich zur harmonisch strukturierten Form rundet:

Birth, Childhood, Youth, Maturity, Old Age, Death; — a day, a month, a year, a life from cradle to grave, — all together rounds itself, when seen from a little way off, into a consistent and symmetric form, which as a whole is permeated with beauty, — rounds itself into a Poem.¹⁷⁵

Schließlich zieht Allingham das Fazit: ›This great Universe is the Poem of Poems. The Maker of it is the Primal Poet.‹¹⁷⁶ Durch die Postulierung eines Schöpfergottes ist es Allingham möglich geworden, auch die Natur als ›Poiesis‹, als Werk eines Schöpfers und wie ein Kunstwerk zu erfahren. Schon Byron hatte in seinem Kampf gegen Bowles darauf hingewiesen, die unbelebte Natur könne nur unter der Bedingung ›poetical‹ genannt werden, wenn man Spinozas Philosophie, ›that the World is the Deity‹¹⁷⁷, übernehme. — Freilich sollte man nicht vergessen, daß die von ›poetry‹ ausgehenden Wirkungen von allem Anfang an eine Mischung aus emotionalen, moralischen und ästhetischen Wirkungen sein konnten, deren ästhetische Komponente allerdings regelmäßig in den Hintergrund trat. Bei Allingham ist es genau umgekehrt: die Vielzahl der Wirkungsmöglichkeiten ist reduziert; die emotionalen Wirkungen sind weitgehend ästhetisiert, und auch die Vervollkommnung des Subjekts bei seinem Eintritt in die poetische Welt ist nicht mehr (wie bei Wilson) in erster Linie von einer Steigerung der emotionalen oder (wie bei Sarah Stickney) der moralischen Kräfte begleitet, sondern ein Vorgang, der die menschliche Seele, indem er sie über ›trivial cares and hindrances‹ erhebt¹⁷⁸, zur ästhetisch schönen, harmonisch strukturierten Seele macht —

[...] all its powers [...] acting in due subordination; it is become more [...] harmonious; organised form and regulated movement are joined with a mystical and supersensuous beauty. Beautiful Proportionality [...] — here it is [...].¹⁷⁹

Der Abstand von Wilson und Sarah Stickney zu Allingham und die Ästhetisierung der poetischen Welt und ihrer Wirkungen bezeichnen einen charakteristischen historischen Wandel. In der Vorromantik und erneut zu Beginn des viktorianischen Zeitalters hatten sich Gefühle und Gefühlswirkungen als ›natürliche‹, nicht spezifisch ästhetische Maßstäbe im Bereich der Kunst Geltung verschafft und den Bereich, in dem sie wirkten, als ›poetische Welt‹ konstituiert. Gegen Ende des viktorianischen Zeitalters sind es umgekehrt die formalen Maßstäbe der Ästhetik, die sich in der unterschiedslos Natur und Kunst umfassenden poetischen Welt durchsetzen. Diese Entwicklung ließe sich auch mit dem bereits angedeuteten neuerlichen Aufschwung des Wortes ›art‹ und dem gesteigerten formalästhetischen Interesse nach der Jahrhundertmitte in Verbindung bringen. — Konstant ist jedoch der Antagonismus von poetischer und unpoetischer Welt geblieben, konstant das Nebeneinander von ›works of nature‹ und ›works of art‹ in der poetischen Welt, und, unlösbar mit beidem verbunden, die — spezifisch bürgerliche? — Tendenz, die Grenzen zwischen Kunst und Natur zugunsten des Unterschieds von poetischer

und unpoetischer Welt, poetischen und unpoetischen Wirkungen zu nivellieren. Schon Sarah Stickney hatte die ›phenomena of nature‹ und die ›productions of art‹¹⁸⁰ in Bezug auf ihre Wirkung auf das betrachtende Subjekt nebeneinandergestellt; und noch William Allingham ist es unmöglich, sie anders als auf eine ziemlich unbestimmte Weise voneinander zu unterscheiden:

Art is not the same as Nature, has something less and something more [. . .]; but that life, that Spirit, which shows itself through Nature, and which shows itself through Art, is one and the same. The soul of our pictures, our music, our verse-poetry, — there it is also in Nature.¹⁸¹

Der grundlegende Antagonismus von poetischer und unpoetischer Welt ist zugleich eines der Momente, die den Übergang von vorromantischem zu viktorianischem Verhalten markieren könnten. Schon die Vorromantiker hatten eine Ästhetik der Gefühlswirkungen entworfen, die die Grenze zwischen Kunst und Natur überspielte und Verhaltensformen herausbildete, die in einem bestimmten Bereich sowohl Kunstwerken wie auch natürlichen Objekten angemessen waren. Der entscheidende Wandel vollzieht sich dann zu Beginn des 19. Jahrhunderts: die bis dahin mit so verschiedenen Begriffen wie ›sublime‹, ›pathetic‹ oder ›beautiful‹ umschriebenen Wirkungen bestimmter Objekte werden unter dem Oberbegriff ›poetry‹ bzw. ›poetic(al)‹ zusammengefaßt; es konsolidiert sich eine ›poetische Welt‹, die in schroffem Gegensatz zu einer unpoetischen Sphäre steht, zugleich die in dieser Sphäre herrschende Entfremdung von Welt und Subjekt aufhebt und dadurch dem Subjekt ein gesteigertes, erfülltes Leben ermöglicht. Von diesem Zeitpunkt an kann das Verhalten des in eine poetische Welt eintretenden Subjekts — sei es bei der Lektüre von Gedichten oder bei der tatsächlichen Konfrontation mit ›poetischen‹ Gegenständen — nur noch in Bezug auf diesen Kontext: nämlich den Antagonismus von poetischer und unpoetischer Welt und die Erfahrung menschlicher Erfüllung in der poetischen Welt, interpretiert werden.

Die poetische Welt selbst hat im 19. Jahrhundert typisch ›bürgerliche‹ Züge angenommen, vor allem weil nun die Familie als einer ihrer Kernbereiche erscheint. In ihrem Schoß durchläuft der Mensch die grundlegenden Stationen seines Lebens wie Geburt, Kindheit, Ehe und Tod, in ihr entfalten sich die zwischenmenschlichen Beziehungen in der Liebe der Ehepartner zueinander und zwischen Eltern und Kindern am vorbildlichsten — kurz: in ihr wird erfülltes menschliches Dasein am sinnfälligsten repräsentiert. Daß diese Einschätzung der Familie als typisch ›bürgerlich‹ gelten kann, zeigt Habermas in seinem Buch *Strukturwandel der Öffentlichkeit*: in der bürgerlichen Gesellschaft möchte sich ›die Sphäre des Familienkreises [. . .] als unabhängig, als von allen gesellschaftlichen Zwängen losgelöst, als Bereich der reinen Menschlichkeit wahrhaben‹.¹⁸²

Die unpoetische Welt erscheint dagegen als eine Sphäre entfremdeten, nicht erfüllten menschlichen Daseins. Bei Wilson ist sie noch vergleichsweise unbestimmt charakterisiert; sie erscheint als die Welt der ›prose‹, die den Menschen alltäglich umgibt, und aus der er erst durch die Einwirkung von ›poetry‹ entrückt wird; sie

ist eng mit ›care‹ assoziiert¹⁸³. Man könnte hinter ihr jene Welt der ›trite, familiar, and irksome matters of fact‹¹⁸⁴ vermuten, die schon Hazlitt der Welt der Poesie gegenüberstellte. — Ausführlicher äußert sich Sarah Stickney:

England is a commercial country, and we know that poetry has little to do with increasing the faculties of commerce, as little as with the better regulation of the poor laws, or the settlement of any of those leading questions which at present agitate the political world. But poetry has a world of its own — a world in which, if sordid calculations have no place, the noble, the immortal part of our nature is cherished, invigorated and refined.¹⁸⁵

Die unpoetische Welt ist für Sarah Stickney in erster Linie die Welt der politischen und ökonomischen Praxis, die Welt der ›sordid calculations‹, die es nicht vermögen, wie ›poetry‹ erhebende Wirkungen auszuüben und den ›immortal part‹ der menschlichen Natur zu stärken. Dasselbe gilt für die Sphäre des ›artificial life‹¹⁸⁶, d. h. die Sphäre des durch ›künstliche‹ Vorschriften geregelten gesellschaftlichen Umgangs — Bowles' Sphäre der ›manners‹¹⁸⁷ —: ›Poetry neither can, nor will dwell there‹¹⁸⁸. Hier, wie in der politischen und ökonomischen Sphäre, erscheint der Mensch seinen eigentlichen Zwecken — die bei Sarah Stickney moralisch und religiös sind — entfremdet, eines erfüllten Lebens nicht fähig. — Dasselbe gilt für den, der die Welt nur mit den Augen des spezialisierten Naturwissenschaftlers betrachtet und nur diejenigen ihrer Elemente sieht, die für seine Wissenschaft in Betracht kommen — wie etwa der Geologe, der ›applies his noisy hammer to every projection of rock, and peeps into every crevice, and up the side of every precipice, with eyes, thoughts, and memory for nothing but strata‹.¹⁸⁹ Wie aus diesem Beispiel ersichtlich, kann es unter Umständen vom Standpunkt des Betrachters abhängen, ob ein bestimmter Weltabschnitt poetisch oder unpoetisch erscheint. Dieselbe Landschaft, die dem Auge des Geologen ihre unpoetische Seite darbietet, zeigt sich einem andern im poetischen Gewand: er ist in der Lage, ›to drink in the enjoyment of the magnificent whole‹.¹⁹⁰

Viele Objekte können dem Betrachter auf diese Weise bald eine poetische, bald eine unpoetische Seite bieten — so z. B. der Alltag:

[...] poetry [...] may be woven in with our familiar duties, so as to beautify what would otherwise be repulsive, to sweeten what is bitter, and to elevate what we have been accustomed to regard as mean or degraded.¹⁹¹

Gelegentlich treten sogar Kernstücke der unpoetischen Welt in die poetische Welt über. So können z. B., wie es in einem Artikel in *Chambers' Edinburgh Journal* heißt, auch ›the appliances of our Iron Age‹ als ›poetical‹ angesehen werden, da sie in einem unbefangenen Beobachter, etwa ›an ancient Greek [...] evoked from his tomb of ages‹, ›delight and awe‹ hervorrufen würden:

The manufactory would be to him a world of poetry; the thunder of its machinery would be, more truly than that of the tempest, the voice of viewless but intelligent spirits [...]. The fierce locomotive [...] would take away his breath [...].¹⁹²

Und in einem ganz ähnlichen Sinne spricht der Verfasser eines Artikels in *Hogg's Weekly Instructor* von

[...] a sort of dark poetry in the black cloud of smoke which rises from our own mills and manufactories. And what a poetical object is the forge, with the spray of sparkles which flash around it.¹⁹³

Schließlich wird es sogar möglich, von der ›poetry‹ naturwissenschaftlicher Fakten und Wahrheiten zu sprechen: der Titel eines Buches des Mineralogen Robert Hunt lautet *The Poetry of Science*¹⁹⁴. Und manchmal scheint der Verlauf der Grenze zwischen poetischer und unpoetischer Welt tatsächlich nur vom Standpunkt des Betrachters abzuhängen, vor allem wenn ›poetry‹ so definiert wird wie in einem Artikel in *Chambers'*: ›Whatever a man most loves, will be to him the poetry of his life.¹⁹⁵

Trotzdem empfiehlt es sich, nicht auf die Unterscheidung von poetischer und unpoetischer Welt zu verzichten. So verschieden auch von Fall zu Fall die Grenze zwischen beiden Sphären verlaufen mag – der Antagonismus von poetischer und unpoetischer Welt ist den Viktorianern stets gegenwärtig. Auch gibt es, wie bereits angedeutet, trotz aller Poetisierungstendenzen einen relativ konstanten Kernbereich der poetischen Welt: er umfaßt die Natur, religiöse Inhalte und den Bereich des Menschlichen, insbesondere die zwischenmenschlichen Beziehungen im Zeichen der Liebe und Sympathie. Diesen zentralen Elementen der poetischen Welt kommt in der Tat eine besondere Bedeutung im geistigen Horizont der Viktorianer zu. Selbst wenn nicht von ihrer ›poetry‹ die Rede ist, heben sie sich von anderen Lebenssphären dadurch ab, daß ihnen besondere – nämlich typisch ›poetische‹ – Wirkungen zugeschrieben werden: Wirkung auf die Gefühle, moralische Erbauung, Steigerung aller seelischen und geistigen Kräfte, Vermittlung des Gefühls der Erfüllung, Stiftung von Harmonie von Mensch und Welt. So werden z. B. menschlichen Gefühlen wie der Liebe immer wieder Funktionen zugeschrieben, die nicht anders als ›poetisch‹ bezeichnet werden können:

Love, [...] the great transformer, whose purifying fires purge away the dross from the mind, and kindle it by the contemplation of loftier ideals to the steadfast admiration and pursuit of the noblest ends in thought and life, [...] raises, [...] refines, redeems [...] saves.¹⁹⁶

Dasselbe gilt für die ländliche Natur: F. W. Robertson preist in einem Brief an einen Freund ihre Macht ›to calm, if not to purify, the hearts of those whose lives are habitually subjected to those influences¹⁹⁷, und der Naturwissenschaftler Percy Lubbock schildert in seinem Buch *The Beauties of Nature* (1892) die Wirkungen der Natur auf den Menschen folgendermaßen:

Surely to most of us Nature when sombre, or even gloomy, is soothing and consoling; when bright and beautiful, not only raises the spirits, but inspires and elevates our whole being [...].¹⁹⁸

Beide, Robertson wie Lubbock, schreiben der Natur sowohl erhebende und steigernde (›purify‹, ›inspire‹, ›elevate‹), wie auch tröstende und heilende Wirkung (›calm‹, ›soothe‹, ›console‹) zu. Auch die letztere zielt darauf ab, die Seele mit sich selbst und der Welt in Einklang zu bringen, erfüllt also eine ›poetische‹ Funktion¹⁹⁹. — Auch die Wirkungen von Kunstwerken auf den Betrachter werden immer wieder mit ähnlichen Worten beschrieben. So schreibt z. B. P. W. Clayden in seinem in *Cornhill Magazine* veröffentlichten Aufsatz ›The Relation of Art to Nature‹:

It is characteristic of all good buildings that, whatever your mood of mind, you feel at home in them. A sense of peace and satisfaction descends upon you. An elevating influence enters into you. The outside world falls away into a distance, you are lifted above it, sometimes even out of yourself [. . .]. You have something of that enjoyment which beautiful natural scenery gives.²⁰⁰

Auch in diesem Beispiel wird die Wirkung der Architektur sowohl restaurativ, wie auch steigernd erfahren. Charakteristischerweise werden durch eine Metapher und einen Vergleich (›at home‹, ›beautiful natural scenery‹) andere Bereiche der poetischen Welt evoziert — ein weiterer Beweis für deren innere Konsistenz. — Dem Leben in der Familie, dem Heim, ist eine besondere Stellung einzuräumen, da der Begriff des ›home‹, ähnlich wie ›poetry‹, zur zentralen Metapher einer Welt werden kann, in der, wie in der poetischen Welt, die Entfremdung von Mensch und Welt aufgehoben ist. James Baldwin Brown, ein kongregationalistischer Geistlicher, versucht in seinen beiden Büchern *The Home Life in the Light of its Divine Idea* (1866) und *The Home: In its Relation to Man and to Society* (1883) nachzuweisen, daß ›the home key-note runs through the whole strain of human life‹²⁰¹ und daß derjenige Teil der Welt, der nicht von ›selfishness‹, ›meanness‹ und ›wickedness‹ beherrscht ist,²⁰² als ›a home, which He has filled with the tokens of a loving presence‹²⁰³ begriffen werden kann, als eine Welt, der der Mensch — wie der poetischen Welt — nicht entfremdet gegenübersteht, sondern in der er seine eigenen Gedanken und Gefühle wiederfindet²⁰⁴.

Ist man bereit, den wenigen hier ausgewählten Beispielen Beweiskraft zuzubilligen — eine ausführliche Untersuchung würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen und ist außerdem in den einschlägigen Werken der Sekundärliteratur bereits weitgehend geleistet worden — so wird man die poetische Welt als konsistente Größe und zugleich als Konstante des viktorianischen Horizonts anerkennen müssen: sie ist der (wenn auch keineswegs fest umgrenzte) Bereich, in dem der Mensch sich mit sich selbst und der Welt in Einklang befindet und zugleich über sich selbst erhoben wird, um seine menschliche Natur auf einer vollkommeneren Stufe zu verwirklichen²⁰⁵.

4. Dichtung und poetische Welt

Daß zwischen der poetischen Welt und der Dichtung enge Beziehungen bestehen, zeigt sich daran, daß die Wirkungen, die von der poetischen Welt aus-

gehen, oft identisch mit denen sind, die im 19. Jahrhundert der Dichtung selbst zugeschrieben werden. So kommt es manchmal zu Vergleichen wie dem folgenden, der einem Artikel Wilsons über Kebles *Christian Year* entnommen ist.

We peruse his book in a tone and temper of spirit similar to that which is breathed upon us by some calm day in spring, when

'Heaven and earth make one imagery,'

and all that imagery is serene and still — cheerful in the main — yet with a touch and a tinge of melancholy, which makes all the blended bliss and beauty at once more endearing and more profound.²⁰⁶

Manchmal erscheint die Dichtung sogar als ein Mittel, den Leser metaphorisch in eine poetische Welt zu versetzen:

[...] poetry [should] [...] hearten us in the struggles of life, [...] take us gently from the dusty high-road, where we have borne the burden in the heat of the day, into the pastures where the grass is green and grateful to the tired feet, the air fragrant, and the shadows are refreshing, and draw us delicately up to loftier heights of being [...].²⁰⁷

[...] the heart of the Poet [...] [must] be a hospice on the mountain pathways of the world, and his verse must be the lamp seen from far, that burns to tell us where bread and shelter, drink, fire, and companionship may be found [...].²⁰⁸

In the sombre seclusion of a metropolis I have read [...] [Wordsworth's] verse [...]. I am transported to the eternal hills, to that first and enduring temple which mountains and the sky have reared [...], placed there for the communion of the human family with heaven, and with each other; and the Spirit of God is moving in the midst.²⁰⁹

Im letzten Beispiel fügen sich alle Elemente der poetischen Welt zum geschlossenen Bild: der Leser wird in eine ideale Naturszenerie versetzt, in der sich die zwischenmenschlichen und religiösen Beziehungen einer als Familie gesehenen Menschheit ungestört entfalten können.

Darüber hinaus ist es, in den Worten J. S. Mills, »the noblest end of poetry as an intellectual pursuit«, »to raise [mankind] [...] towards the perfection of their nature.«²¹⁰ Die Dichtung zielt also, genau wie »poetry«, auf die Vervollkommnung der menschlichen Natur, und gerade darin kommt die enge Verknüpfung der beiden Bereiche zum Ausdruck. In der Dichtungstheorie und Kritik wird diese Funktion häufig mit Wörtern wie »purify«, »elevate«, »ennoble«, »refine« oder »exalt« umschrieben. In engem Zusammenhang mit ihnen stehen Wörter wie »lofty«, »exalted«, »high«, »great« oder »noble«, die zur Bezeichnung von Dichtungen zur Verfügung stehen, die das ihnen gesteckte hohe Ziel erreicht haben. Zu genaueren Aussagen über die »vervollkommnende« Wirkung von »poetry« (im doppelten Sinne) kann man mit Hilfe dieser Wörter jedoch kaum gelangen. Auch in vielen anderen Fällen wird das angestrebte Ergebnis, die Vervollkommnung des Lesers, nicht oder nur andeutungsweise inhaltlich skizziert. Es ist dann lediglich die Rede von »moral as well as mental advancement«,²¹¹ von »refinement and elevation«,²¹² oder vom Einfluß der Dichtung, die den »mind« dazu bringt, »to take

upon itself, for the time at least, a new and excellent shape.²¹³ Es gibt jedoch auch Kritiker, die genauere Angaben machen: häufig wird ›poetic culture²¹⁴ — um wieder auf einen Begriff J. S. Mills zurückzugreifen — untrennbar mit einer ›cultivation of the feelings²¹⁵ verbunden: moralische Vervollkommnung durch die Dichtung ist identisch mit oder zumindest nicht zu trennen von einer Stärkung und Belebung des Gefühlslebens.²¹⁶ Als charakteristisch kann folgendes Zitat aus einem Artikel John Wilsons im *Blackwood's Magazine* gelten: ›[the poet] improves the character by deepening and extending the emotions of the heart²¹⁷. Wordsworth, schreibt Wilson in einer früheren Rezension, sei

[...] a benefactor of humanity, who has purified its passions by loftiest thoughts and noblest sentiments, stilling their turbulence by the same processes that magnify their power, and showing how the soul, in ebb and flow, and when its tide is at full, may be at once as strong and serene as the sea.²¹⁸

Andererseits wirft William Stigand im *Edinburgh Review* Browning vor, er habe es versäumt,

[...] to draw from these sources of the sublime, the tender and the pathetic which will ever be the most potent means of touching and purifying the heart, refining the feelings, and elevating the imagination [...].²¹⁹

In vielen Fällen bewirkt die Dichtung auch eine Stärkung der ›higher powers²²⁰ der menschlichen Natur; zugrunde liegt in diesen Fällen in der Regel ein dualistisches Menschenbild, und die Aufgabe der Dichtung ist es, den Menschen aus der ›slavery of sense²²¹ zu befreien. Sie verliert dagegen ihre Würde, wenn sie als ›mere slave and drudge of our lowest sensual appetites and desires²²² auftritt oder den Menschen den ›solicitations of inferior suggestions²²³ preisgibt. In der Befreiung von der Sinnlichkeit und der ›Weltlichkeit‹ überhaupt vermittelt sie dem Menschen eine Vorahnung seiner wahren — d. h. hier meist: religiösen — Bestimmung; sie

[...] teaches the 'noblest morals of the heart;' for in directing the mind to whatever is wise, just, pure or lovely, it exalts and unsensualises the thoughts. It emancipates the soul from the bondage of the world, lifting it above the desires, the cares, the meanness, and the follies of the present, and teaching it to reach after, and in part to know, and feel the power and the joys of its future and better being.²²⁴

Die religiösen Obertöne des Wortschatzes der Vervollkommnung sind, besonders bei Wörtern wie ›elevate‹ oder ›purify‹, unverkennbar. Es ist nicht unbedingt von der Hand zu weisen, daß es sich bei den der Dichtung zugeschriebenen Wirkungen (wie auch bei den Wirkungen von ›poetry‹ überhaupt) um das säkularisierte christliche Schema von der Erlösung von Sündenschuld und erneute Aufnahme in den Stand der Gnade handelt. Jedenfalls scheint sich John Wilson bei seiner Beschreibung der reinigenden Wirkung von Wordsworths Dichtung nicht von ungefähr eines Wortschatzes zu bedienen, der die verschiedenen Stadien des christlichen Bußsakramentes evoziert:

Is thy life disturbed by guilty and sinful passions? Have they gained the mastery of thee — and art thou indeed their slave? Then the poetry of Wordsworth must be to thee

'As is a picture to a blind man's eye;'

or if thine eyes yet see the light in which his poetry is enveloped, and thy heart yet feels the beauty it reveals, in spite of the clouds that overhang and the storms that trouble them, that beauty will be unbearable, till regret becomes remorse, and remorse penitence, and penitence restore thee to those intuitions of the truth that illumine his sacred pages [...].²²⁵

An diesem Beispiel wird auch deutlich, in welchem Maße die von der Dichtung ersehnte vervollkommnende und läuternde Wirkung von einem Bewußtsein der Selbstentfremdung — im religiösen Wortschatz: der Sündhaftigkeit — des Menschen abhängig ist; dem Antagonismus von unpoetischer und poetischer Welt entspricht der Antagonismus von entfremdetem und geläutertem, wahre Menschlichkeit verkörperndem Individuum.

III. Der poetische Aspekt der Welt: Strukturen des poetischen Denkens

1. Die Genesis der poetischen Perspektive

Die funktionalen Zusammenhänge, in die das Leseverhalten der Viktorianer einzuordnen ist, lassen sich anhand bestimmter Schlüsselwörter der Sprache der Literaturtheorie und Kritik, die außerliterarische Kontexte evozieren, verdeutlichen. Es stellte sich heraus, daß ›poetry‹ und ›poetic(al)‹ selbst solche Schlüsselwörter sind, da sie in der Sprache der Viktorianer nicht allein ›Lyrik‹ bzw. ›lyrisch‹ bedeuten, sondern auch allgemeine, nicht spezifisch literarische Bedeutungen herausgebildet haben, die es erlauben, diese Wörter vermehrt in außerliterarischen Kontexten zu gebrauchen. In diesen Fällen bezeichnen ›poetry‹ und ›poetic(al)‹ die Wirkungen bestimmter Objekte und Inhalte, deren Gesamtheit als ›poetische Welt‹ bezeichnet wurde, auf den passiven Betrachter.

Oft können sich die poetischen Wirkungen von Objekten jedoch nicht unmittelbar entfalten, sondern erst dann, wenn es dem Betrachter gelingt, solche potentiell poetischen Objekte zu poetisieren, d. h. aus einer Perspektive zu betrachten, die sie als poetische Objekte erscheinen läßt. Dieses Moment, nämlich die Perspektive des Betrachters, geht in solchen Fällen in die Bedeutung von ›poetry‹ und ›poetic(al)‹ mit ein. So etwa in Sarah Stickney Werk *The Poetry of Life*, wo die poetische Perspektive durch die Fülle der poetischen Assoziationen, die sich mit den Objekten verbinden, zustandekommt. Getreu den Prinzipien der Assoziationspsychologie schreibt sie die poetischen Wirkungen bestimmter Gegenstände nicht diesen selbst zu, sondern den Assoziationen, die der Betrachter mit ihnen verknüpft: ›It is evident that neither sounds, objects, nor subjects of contemplation are poetical in themselves, but in their associations [...]‹¹. Formulierungen wie ›the poetry of life‹ oder ›the poetry of flowers‹ meinen deshalb bei Sarah Stickney stets sowohl die poetische Wirkung, die mit fast naturgesetzlicher Regelmäßigkeit immer ›from the same causes‹ ausgeht und ›affect[s] [...] [us all] in precisely the same manner‹², wie auch die eigene Aktivität des betrachtenden Subjekts, ein ›active and powerful principle‹³, das diese poetischen Wirkungen erst durch seine Assoziationen hervorbringt.

Deutlich tritt die enge Verknüpfung der beiden Momente der Wirkung und der Eigenaktivität des Subjekts in dem folgenden, beliebig ausgewählten Abschnitt aus Sarah Stickneys Buch hervor. Es handelt sich um eine Passage über die ›poetry‹ des Schneeglöckchens, die dem Kapitel über die ›Poetry of Flowers‹ entnommen ist:

From the majestic sunflower, towering above her sisters of the garden, and faithfully turning to welcome the god of day, to the little humble and well-known weed that is said to close its crimson eye before impending showers, there is scarcely one flower which may not from its loveliness, its perfume, its natural situation, or its classical association, be considered highly poetical.

As the welcome messenger of spring, the snowdrop claims our first regard; and countless are the lays in which the praises of this little modest flower are sung. The contrast it presents of green and white, (ever the most pleasing of contrasts to the human eye,) may be one reason why mankind agree in their admiration of its simple beauties; but a far more powerful reason is the delightful association by which it is connected with the idea of returning spring; the conviction that the vegetable world through the tedious winter months has not been dead but sleeping; and that long nights, fearful storms, and chilling blasts, have a limitation and a bound assigned them, and must in their appointed time give place to the fructifying and genial influence of spring. Perhaps we have murmured (for what is there in the ordinations of Providence at which man will not dare to murmur?) at the dreariness of winter. Perhaps we have felt the rough blast too piercing to accord with our artificial habits. Perhaps we have thought long of the melting of the snow that impeded our noonday walk. But it vanishes at last; and there, beneath its white coverlid, lies the delicate snowdrop, so pure and pale, so true an emblem of hope, and trust, and confidence, that it might teach a lesson to the desponding, and show the useless and inactive how invaluable are the stirrings of that energy that can work out its purpose in secret, and under oppression, and be ready in the fulness of time to make that purpose manifest and complete. The snowdrop teaches also another lesson. It marks out the progress of time. We cannot behold it without feeling that another spring has come, and immediately our thoughts recur to the events which have occurred since last its fairy bells were expanded. We think of those who were near and dear to us then. It is possible they may never be near again; it is equally possible they may be dear no longer. Memory is busy with the past; until anticipation takes up the chain of thought, and we conjure up, and at last shape out in characters of hope, a long succession of chances and changes to fill up the revolving seasons which must come and go before that little flower shall burst forth in its loveliness again. Happy is it for those who have so counted the cost of the coming year, that they shall not find at the end they have expended either hope or desire in fruitless speculations.⁴

In dieser Passage ist deutlich zu erkennen, daß das betrachtende Subjekt für die ›poetry‹ des Schneeglöckchens nur über die Vermittlung der von ihm selbst assoziierten Inhalte empfänglich ist. Aufgabe der Assoziationen scheint es zu sein, im Zusammenhang mit dem Schneeglöckchen bestimmte poetische Inhalte zur Anschauung zu bringen: die Vorstellung vom Wirken allgemein gültiger Naturgesetze und ihrer Verbindung mit einigen fundamentalen Belangen des menschlichen Lebens, bzw. dem in ihnen sich manifestierenden Wirken der göttlichen Vorsehung. Um diese Inhalte wahrzunehmen, muß der Betrachter das Objekt – in diesem Falle das Schneeglöckchen – aus einer bestimmten Perspektive ins Auge fassen und bestimmte Denkleistungen vollziehen; diese Leistungen seien von nun an als ›poetisches Denken‹ bezeichnet.

Die enge Beziehung von poetischem Denken und poetischer Wirkung ist sicherlich auch der Grund für die verschiedenen Bezeichnungen, die das 19. Jahrhundert für das Phänomen des poetischen Denkens kennt. Was bei Sarah Stickney und einigen anderen, bei denen nur von der ›poetry‹ von Objekten die Rede ist, gleich-

sam beiläufig ins Spiel kommt, wird andernorts ausdrücklich als ›poetry‹, ›thought only fit for poetry‹⁵, ›poetic interpretation of nature‹⁶ oder ›poetical feeling for external nature‹⁷ bezeichnet. George Brimley spricht sogar von einem ›peculiar mode of apprehension which we call poetic‹⁸. Diese Denkformen sind — selbst wenn sie als ›poetry‹ bezeichnet werden — keineswegs eine ausschließliche Domäne der Dichtung: es sind spezifisch poetische Formen der Wahrnehmung, die genauso gut zum Fundus der Philosophie oder Theologie gehören können⁹; der Mineraloge Robert Hunt versucht in seiner Schrift *The Poetry of Science*, sie sogar in den Naturwissenschaften nachzuweisen¹⁰. — Trotzdem ist das poetische Denken vor allem in der Dichtung beheimatet; von ihr erwartet man — selbst wenn Begriffe wie ›poetic thought‹ nicht zur Sprache kommen — die Darstellung der Welt aus einer poetischen Perspektive; das heißt: die Darstellung einer Welt, in der die Entfremdung von Mensch und Welt und die Selbstentfremdung des Menschen aufgehoben sind.

2. Poetische Perspektive und unpoetische Welt

Die Erfahrung einer zunehmenden Entfremdung von Mensch und Welt im 19. Jahrhundert läßt den Viktorianern immer umfangreichere Teile ihrer Lebenswelt unpoetisch erscheinen. Sowohl ›the material features of the present age‹¹¹, welches durch zivilisatorischen, technischen und industriellen Fortschritt gekennzeichnet ist, zeigen ein unpoetisches Gesicht, wie auch weite Bereiche der Natur, deren unpoetische Aspekte von den modernen Wissenschaften mehr und mehr in den Vordergrund gerückt werden und zunehmend ins Bewußtsein der Viktorianer eindringen. Eine Vielzahl von Objekten bieten so dem Betrachter ihre unpoetische Seite, und er bedarf deshalb mehr denn je des poetischen Denkens: dieses ist ja in besonderer Weise geeignet, Unpoetisches poetisch darzustellen. Die Viktorianer sind sich jedoch der Grenzen dieses poetischen Denkens wohl bewußt — ohne allerdings wie der spätere Poet Laureate Alfred Austin zu dem Schluß zu kommen¹², daß ›[t]he conclusions of Science trouble the poet very little‹¹³ und daß der Dichter sich lediglich mit ›the human heart and human life‹¹⁴ zu befassen habe. Die Mehrzahl der Viktorianer versucht vielmehr, auch den unpoetischen Erkenntnissen der zeitgenössischen Naturwissenschaften poetische Seiten abzugewinnen, ohne sich einigen zu können, ob solche Erkenntnisse schon per se poetisch seien oder ob sie noch der Poetisierung bedürfen, und ob es dem Naturwissenschaftler so wie dem Dichter möglich sei, die Welt in poetischem Licht zu sehen¹⁵. — Auch darüber, in welchem Umfang eine Poetisierung naturwissenschaftlicher Erkenntnisse möglich sei, herrscht Uneinigkeit. Die Mehrzahl der Viktorianer dürfte jedoch einen Standpunkt vertreten, der etwa in der Mitte zwischen dem Austins und dem des Mineralogen Robert Hunt liegt, der fast alle naturwissenschaftlichen Wahrheiten als poetisch akzeptieren möchte. Viele dürften die Auffassung des Rezensenten von Robert Hunts *Poetry of Science* im *North British Review* teilen, daß zwar

[t]here are certainly some facts in natural science, in its widest acceptation, which are utterly devoid of poetical sentiment, and others which stand in direct antagonism to any feeling allied to poetry¹⁶,

daß man jedoch andererseits nicht ausschließen dürfe, daß es einige wissenschaftliche Wahrheiten gebe, ›that the poet can assimilate‹¹⁷. Ist es erst einmal gelungen, naturwissenschaftliche Erkenntnisse als poetische Inhalte zu begreifen, so können sie auch ihre poetischen Wirkungen entfalten. Hunt spricht in diesem Zusammenhang von der ›admiration‹ und dem ›astonishment‹ des Betrachters angesichts der Bauprinzipien und der Entwicklungsgeschichte einer Pflanze¹⁸, Charles Mackay von dem ›delight‹, das die Wissenschaft vermittelt, indem sie etwa die ›secret wonders‹ des Regenbogens aufdeckt¹⁹, und John Campbell Shairp von ›that mood of wonder, akin to awe‹²⁰, die selbst den Wissenschaftler erfaßt, wenn er bis zu den höchsten Geheimnissen der Natur vorgedrungen ist.

Diese Gefühlswirkung kann dadurch ausgelöst werden, daß es gelingt, die ›more extensive generalizations‹ der Naturwissenschaften mit ›life in all its phases of grief or joy, and with human interests and passions‹²¹ in Beziehung zu setzen, mit einem der Kernbezirke der poetischen Welt also. Coventry Patmore formuliert es in einem Artikel im *Edinburgh Review* folgendermaßen:

Whatsoever stands immediately in relation to universal truth and permanent humanity, [...] is perceived, by those who able to appreciate that relation, to have within it a capability of being sung.²²

In der Regel erzielen unpoetische Erkenntnisse der Naturwissenschaften ihre poetische Wirkung dadurch, daß ihnen ein religiöser Sinn unterlegt wird, der die Fakten und Gesetze, die der Wissenschaftler zu Tage fördert, als Zeichen göttlichen Wirkens, als religiösen Inhalt, erscheinen läßt. Coventry Patmore schreibt in diesem Zusammenhang:

[...] no sooner are the facts of science regarded in their widest reference to the universe and its source, than they may abandon the swaddling clothes of prose, and assume the singing robes of verse.²³

Ähnliche Auffassungen vertreten auch Robert Hunt und John Campbell Shairp: bei beiden wird eine gefühlsbetonte ›mood of wonder, [...] which is the very essence of Poetry‹²⁴ ausgelöst durch den Blick auf das ›great beyond‹²⁵ bzw. auf die ›pervading power [...] beneath the beautiful vesture of the external world‹²⁶. Auch Charles Mackay betont in seinem Essay über die ›Anti-Poetical Tendencies of the Age‹, der Dichtung könne die Beschäftigung mit naturwissenschaftlichen Erkenntnissen nicht verweigert werden, da diese ›of sublimest import‹ seien²⁷ und im Betrachter ›[sublime] emotions [...] of the might and majesty of God‹²⁸ auslösten. Auch der Verfasser der Rezension von Hunts *Poetry of Science* im *Fraser's Magazine* sieht ›the true bearing of Science on Poetry‹ darin, daß die Naturwissenschaften ›the path from scientific discovery [...] to the great Author

and Giver« weisen können und damit ›ample and unrivalled materials for pious and truly poetical reflection‹²⁹ bereitstellen.

Ähnlich problematisch wie die Poetisierung wissenschaftlicher Erkenntnisse ist für die Viktorianer die Frage, wie die Dichtung der Aufgabe gerecht werden kann, ›to reflect the age‹³⁰, und zwar auf eine ihr angemessene, spezifisch poetische Weise. Wieder sind die Meinungen geteilt: die Möglichkeit der Poetisierung der viktorianischen Zeitumstände wird auch von prominenten Viktorianern wie Matthew Arnold³¹ und C. Patmore bestritten:

The material features of the present age are wholly unfitted to become the final subject-matter of the poet; for they are full of the deformities attendant upon a period of rapid change, and bear upon them evident signs of their impermanence.³²

Walter Bagehot weist in seiner Rezension von Tennysons *Idylls of the King*³³ auf die Vorteile hin, die ein Dichter genießt, der die Handlung seiner Werke im Mittelalter ansiedelt, und der nicht die schwierigen und fragwürdigen Vermittlungsprozesse leisten muß, die nötig sind, um das moderne Leben zu poetisieren:

[...] the events of the chivalric legend are better adapted to sustained and prolonged poetry than the events of recent times and the present day; and [...] they are so because they abound much less in dangerous detail, [...] show us human passions in a more vivid form, present human actions in a more easily intelligible shape, give us a sort of large-hand copy of life which it is comparatively easy to understand.³⁴

Es ist vor allem die Komplexität des viktorianischen Zeitalters – ›the bewildering confusion of our times‹, wie es Arnold ausdrückt³⁵ – die seiner Poetisierung im Wege steht. Die Aufgabe des Dichters, den ›new draught of external power and activity‹, nämlich ›the progress of physical science and a vast commercial, mechanical and industrial development‹, mit ›the old and more mellow wine of faith, self-devotion, loyalty, reverence, and discipline‹ zu harmonisieren, ist ›fearful in its magnitude‹³⁶, da sich die Umstände dem poetischen Blick zu entziehen drohen. Es lassen sich sogar Tendenzen nachweisen, die die Erfahrung von ›poetry‹ nur noch in den Kernbereichen der poetischen Welt – ›the two perennial sources of poetic emotion, man and nature‹³⁷, wie es ein Rezensent in *Fraser's Magazine* formuliert – für möglich halten. Thomas Lynch z. B. schreibt in seinem Essay ›On Poetry, its Sources and Influences‹:

The delights of Poetry are [...] 'with the Sons of Men:' with their homes and their graves; with Love, the flower, and Marriage, the flowery festival of life; with household experiences, greetings, intimacies, and departures. With, too, the many-garbed, the many-hearted crowd. Yet, also, her delights are with sky and sea; with the still, rich meadow; the broken common; the deserted wilderness. All lonely, nest-like places she loves.³⁸

Freilich kann die viktorianische Lebenswelt nicht als ein ›nest-like place‹ gelten; für viele ist die ›ugliness and sadness of modern life‹³⁹ sprchwörtlich geworden. –

Dennoch sind viele Viktorianer überzeugt, daß die Welt, in der sie leben, nicht ganz und gar unpoetisch sei; unter der Oberfläche des modernen Lebens, so meinen sie, bestehe die poetische Welt fort:

[...] the heart of man still beats and bounds, exults and suffers, from causes which are only less salient and conspicuous because they are more mixed and diversified [...]. Let none fear that this age, nor any coming one, will extinguish the material of poetry.⁴⁰

Aber auch auf anderen Wegen ist es möglich, die poetischen Aspekte der viktorianischen Epoche zur Anschauung zu bringen: ähnlich wie naturwissenschaftlichen Erkenntnissen kann auch der eigenen Epoche ein religiöser Sinn unterlegt werden, und sie kann dadurch als poetische Welt erscheinen: nämlich wenn es gelingt,

[...] [to] explain all the obscurities of divine Providence and our destiny in an epic celebration of the progress of universal humanity.⁴¹

Wo immer die Zeitumstände nicht mehr in das Bild einer poetischen Welt gefaßt werden können, versucht man zumindest, ihnen einen, wenn auch säkularen, Sinn zu unterlegen. Es ist dann die Aufgabe des Dichters, ›to reveal an epoch to itself⁴², ›[to] solve the riddle of the time⁴³ und dadurch ›[to] stir the souls of all men⁴³. Er soll seinen Zeitgenossen zeigen, daß ihre Epoche keine ›insignificant stage of human existence⁴⁴ ist, daß auch ein ›age so diversified and yet so unshapely‹ in ›graceful and expressive forms⁴⁵ gefaßt werden kann; man erwartet im Idealfall, daß er in der Lage ist, ›[to] give [...] us back our age as a whole transmuted into crystalline clearness and lustre.⁴⁵ — Auf diese Weise den Sinn der eigenen Epoche verständlich zu machen, scheint eine der wichtigsten Bedingungen für die Aufhebung der Entfremdung von Mensch und Welt zu sein. Man könnte auch die religiöse Interpretation von naturwissenschaftlichen Erkenntnissen als eine solche Sinnggebung verstehen und rückblickend ›Sinn‹ als konstitutives Merkmal der poetischen Welt begreifen. Freilich wird im 19. Jahrhundert nicht jeder beliebige Sinn als ›poetischer Sinn‹ akzeptiert; im Gegenteil: in der Regel unterscheidet man aufs strengste zwischen poetischen und unpoetischen Sinnen. Wie aber die Welt oder auch einzelne Objekte mit poetischem oder unpoetischem Sinn erfüllt werden und welches dabei jeweils die Leistungen des betrachtenden Subjekts sind, soll im folgenden anhand einer Untersuchung der verschiedenen Formen des poetischen und des unpoetischen Denkens untersucht werden.

3. Poetische und unpoetische Perspektive

Die poetische Perspektive hat in der Regel mit anderen Perspektiven zu konkurrieren, und dementsprechend konkurrieren auch die verschiedenen Ansichten einzelner Objekte oder der Welt insgesamt, die von ihnen jeweils hervorgebracht werden. Schon Sarah Stickney stellt in *The Poetry of Life* diesen Bezug her: sie

kontrastiert die Fähigkeit, Gegenstände ›poetisch fühlend‹ zu erfahren, mit dem Aspekt, unter dem der ›bustling man of business‹, ›whose ideas [are] [...] bounded by the limits of the Bank of England‹⁴⁶, oder der Naturwissenschaftler die Welt sieht, der

[...] applies his noisy hammer to every projection of rock, and peeps into every crevice, and up the side of every precipice, with eyes, thoughts, and memory for nothing but strata; precisely as it is presented to his vision then and there, without once giving himself time to draw deductions from what he discovers [...]⁴⁷,

oder der gar seine Aufgabe nur darin sieht, ›[to] multiply [...] bodily comforts‹, und dadurch die Menschen in Gefahr bringt, ›[to] sink [...] into an earthly, material, epicurean life.‹⁴⁸ — Ohne Berücksichtigung des antithetischen Bezugs sowohl der poetischen Formen der Wahrnehmung auf andere, ›unpoetische‹ Formen der Wahrnehmung oder des sonstigen Verhaltens, wie auch des poetischen Weltbildes auf ›unpoetische‹ Weltansichten, ist ein Verständnis der Funktion der poetischen Perspektive im viktorianischen Zeitalter unmöglich. Auch für die Interpretation der Wörter ›poetry‹ und ›poetic(al)‹ und der für die Dichtung gültigen Erwartungsnormen spielt dieses antagonistische Grundverhältnis eine entscheidende Rolle — und dies umso mehr, als man in der Regel von der Dichtung selbst erwartet, sie solle die Welt poetisch wahrnehmen.

In der Sekundärliteratur wird das Thema des antithetischen Bezugs von poetischen und unpoetischen Denkformen gewöhnlich unter dem Titel ›poetry and science‹ abgehandelt. In der Regel wird darauf hingewiesen, daß die Antithese von ›poetry‹ und ›science‹ ein ›critical commonplace of post-romantic theory‹⁴⁹ sei, doch scheitert eine übersichtliche Darstellung oft an den zahlreichen Bedeutungen nicht nur von ›poetry‹, sondern auch von ›science‹ im 19. Jahrhundert. Dadurch komplizieren sich die Verhältnisse: Warren zählt in seinem Buch *English Poetic Theory 1825–1865* eine Vielzahl viktorianischer Theorien über die Beziehung von ›poetry‹ und ›science‹ auf, die sich alle zu widersprechen scheinen. Im einzelnen besagen sie,

[...] that the spirit of science was hostile to poetry, that poetry and science were striving towards the same goal by different means, that poetry was a science, that poetry made the truths of science more impressive; all of these could be proved as well as their contraries.⁵⁰

Ein Weg läßt sich durch diese Vielfalt erst dann bahnen, wenn man, wie auch Warren, erkennt, daß ›poetry‹ und vor allem auch ›science‹ im 19. Jahrhundert eine Reihe verschiedener Bedeutungen haben — ohne dabei wie Warren in das Extrem zu verfallen, neun verschiedene Bedeutungen von ›science‹ aufzuzählen, die sich ohnehin teilweise überschneiden oder einander unterordnen lassen. Einfacher scheint es, die Begriffe ›poetry‹ und ›science‹ zunächst nur mit Zurückhaltung zu gebrauchen, und sich stattdessen an Begriffspaare wie ›poetisches‹ und ›unpoetisches Denken‹, ›poetischer‹ und ›unpoetischer Aspekt‹ zu halten. Dadurch

kann, ungeachtet der verschiedenen Bedeutungen von ›poetry‹ und ›science‹, die antithetische Grundstruktur des Kontextes, dem das poetische Denken eingeordnet ist, besser hervortreten. Außerdem hat dieses Verfahren den Vorteil, daß durch die Zurückstellung des Wortes ›science‹ das Augenmerk auch leichter auf jene unpoetischen Wahrnehmungs- und Verhaltensformen gelenkt werden kann, die nicht unbedingt naturwissenschaftlichen Ursprungs sind. Zugleich scheinen, zumindest im Deutschen, Formulierungen wie ›poetisches Denken‹ oder ›poetischer Aspekt‹ nicht so sehr mit literarischen Bedeutungen befrachtet wie im Englischen das Wort ›poetry‹, und deshalb auch gut geeignet, als Bezeichnung für Sachverhalte zu dienen, die keineswegs spezifisch literarisch sind.

Dennoch ist die antithetische Beziehung von poetischem und unpoetischem Denken für das Verständnis der Funktion, die die Dichtung in den Augen der Viktorianer zu erfüllen hat, keineswegs belanglos. Es liegt nämlich dasselbe Verhältnis vor wie im Falle der poetischen Wirkung von Objekten: ›poetry‹ und ›poetical‹ gehören zu den Schlüsselwörtern der Sprache der Literaturtheorie und Kritik, die die Zusammenhänge repräsentieren, in die sich die Dichtung in den Augen der Leser einzufügen hat, und aus denen sich die Funktion, die man ihr zumutet, ergibt. Dieser Zusammenhang ist auch für das Verständnis der Rezeption und des Leseverhaltens von größter Bedeutung; er gibt den Rahmen ab, der es ermöglicht, selbst Einzelheiten des Leseverhaltens zu interpretieren, und der deshalb auch eine ausführlichere Behandlung verdient als etwa bei A. H. Warren, bei dem er zum Gegenstand eines lediglich am Rande behandelten Seitenthemas absinkt.

a) *Irrationalität des poetischen Denkens*

Durch die irrationale Grundhaltung, die es angesichts der Welt zeigt, unterscheidet sich das poetische Denken von allen Ausprägungen des unpoetischen Denkens. Schon Shelley hatte in seiner ›Defence‹ die poetische ›imagination‹ antithetisch auf das Prinzip des ›reason‹ bezogen⁵¹; bei den Viktorianern tritt an ihre Stelle meist eine emotionale Grundhaltung, die alle anderen Formen des poetischen Denkens durchdringt — ist es doch das erklärte Ziel des poetischen Denkens, die poetischen, und das heißt meistens: gefühlswirksamen, Aspekte auch einer unpoetischen Welt zur Anschauung zu bringen. Infolgedessen tritt der ›poet‹ auch der Welt als ›a lover, not a logician‹⁵² gegenüber; zwischen ihm und der Welt vermitteln vor allem Emotionen; er befaßt sich nur ›with such facts [. . .] as are susceptible of relations with the emotions, which connect themselves with the soul of man.‹⁵³ — J. S. Mill stellt in seinem Aufsatz ›The Two Kinds of Poetry‹ dem mit einem poetischen Temperament begabten Menschen den Wissenschaftler und Geschäftsmann gegenüber:

To the man of science, [. . .] or of business, objects group themselves according to the artificial classifications which the understanding has voluntarily made for the convenience of thought and practice. But where any of the impressions are vivid and

intense, the associations into which these enter are the ruling ones: it being a well-known law of association, that the stronger a feeling is, the more rapidly and strongly it associates itself with any other object or feeling. Where, therefore, nature has given strong feelings, and education has not created factitious tendencies stronger than the natural ones, the prevailing associations will be those which connect objects and ideas with emotions, and with each other through the intervention of emotions. Thoughts and images will be linked together, according to the similarity of the feelings which cling to them.⁵⁴

Noch 1878 schreibt John Morley in seinen *Critical Miscellanies*:

The [poetic temper] [...] fuses or crystallizes external objects and circumstances in the medium of human feeling and passion; the [scientific temper] [...] is concerned with the relations of objects and circumstances among themselves, including in them all the facts of human consciousness, and with the discovery and classification of these relations. There is [...] a corresponding distinction between the aspects which [...] the objects of nature are able to present, according as we scrutinise them with a view to exactitude of knowledge, or are stirred by some appeal which they make to our various faculties and forms of sensibility, our tenderness, sympathy, awe, terror, love of beauty, and all the other emotions in this momentous catalogue.⁵⁵

In diesen Kontext fügt sich im 19. Jahrhundert auch die Dichtung ein; es gehört bekanntlich seit Hazlitt, Wilson und Leigh Hunt zu den Topoi der viktorianischen Literaturkritik, von der Dichtung Gefühlsausdruck und Gefühlswirkung zu verlangen. Der Stellenwert solcher Erwartungen wird jedoch erst aus dem weiteren Kontext ersichtlich, der eine Beziehung zwischen der Forderung nach emotional gestimmten Denken und den unpoetischen Denkmodi der Naturwissenschaften und des geschäftlichen Denkens herstellt.

Der poetische, irrationale und meist emotionale Denkmodus ist sowohl bei Mill wie bei Morley antithetisch auf den wissenschaftlichen bzw. geschäftlichen Denkmodus bezogen, ohne sich jedoch als Alternative zu ihm anzubieten. Trotz des konträren Gegensatzes der jeweiligen Denkstrukturen lassen sich in der Praxis poetische und unpoetische Formen der Wahrnehmung durchaus vereinbaren: sie bauen aufeinander auf, stellen einander ergänzende Aspekte der Welt dar und erfüllen komplementäre Funktionen.

Den verschiedenen Denkmodi entsprechend treten in der Sprache der Viktorianer Bedeutungsvarianten von Wörtern wie ›truth‹ oder ›thought‹ auf, je nachdem ob sie in literarischem oder in wissenschaftlichem Sinne gebraucht werden. Poetische Wahrheit erscheint oft als ›impassioned truth‹ – eine Formulierung Ebenezer Elliots, die sich u. a. J. S. Mill in seinem Aufsatz ›What is Poetry‹ zu eigen macht:

Every truth which man can announce, every thought, even every outward impression, which can enter into his consciousness, may become poetry when shown through any impassioned medium, when invested with the colouring of joy, or grief, or pity, or affection, or admiration, or reverence, or awe, or even hatred and terror.⁵⁶

John Wilson verlangt 1830 im *Blackwood's Magazine* von der Dichtung die Darstellung von ›truths of imagination and passion‹⁵⁷; W. H. Smith spricht in seinem

Aufsatz ›A Prosing upon Poetry‹ von ›that deep impassioned thought [...] which [is one of] [...] the main boast[s] and glor[ies] of the poet‹⁵⁸. Noch 1878 verkündet William Allingham:

Poetry is doing its right and peculiar office when it expresses imaginative truth [...] imbued with tenderness, awe, aspiration, exultation, every mood of noble emotion.⁵⁹

Und J. C. Shairp schreibt 1877 in seinem Buch *On Poetic Interpretation of Nature*:

There is no truth cognisable by man which may not shape itself into poetry. [...] [I]n order that it should be so, it is necessary that the object, whatever it is, should cease to be a merely sensible object, or a mere notion of the understanding, and pass inward, — pass out of the coldness of the merely notional region into the warm atmosphere of the life-giving Imagination. Vitalised there, the truth shapes itself into living images which kindle the passions and the affections [...].⁶⁰

Die Metaphorik, der sich Shairp zur Charakterisierung der poetischen im Unterschied zur unpoetischen Wahrheit bedient, zeigt an, daß poetische Wahrheit lebendig, die durch Kältemetaphern gekennzeichnete Wahrheit des rationalen Denkens dagegen leblos und tot ist. Auch Sonnenschein stellt die seelenlose Welt des rational denkenden Naturwissenschaftlers — ›the soul of nature escapes his ken‹ — der beseelten Welt des ›poetic mind‹ gegenüber; und auch die ›artificial classifications‹ nach denen der ›man of science [...] or of business‹ bei J. S. Mill die Welt ordnet, erscheinen im Vergleich zu den ›vivid impressions‹ des geborenen Dichters leblos.

b) Poetische und materialistisch-mechanistische Perspektive

Häufig stellen die Viktorianer der poetisch wahrgenommenen Welt die Welt der modernen materialistischen und mechanistischen Philosophie gegenüber, die im 19. Jahrhundert, weit über die Grenzen der Naturwissenschaft hinausgreifend, ihren Einfluß in allen Bereichen des Lebens geltend macht. Sie zeigt die Welt als Materie oder als Maschine — ein Aspekt, der viele Viktorianer unpoetisch anmuten muß.

Edward Dowden unterscheidet in seinem 1866 im *Contemporary Review* publizierten Aufsatz ›The Poetical Feeling for External Nature‹ die poetische und die materialistische Perspektive dadurch voneinander, daß in der einen Objekte als Zeichen wahrgenommen werden, während sie in der anderen als Materie und in Abhängigkeit von Kausalgesetzen erscheinen. Als charakteristische Ausprägungen einer materialistischen Weltansicht nennt Dowden das Epikuräertum⁶¹ und die materialistische und mechanistische ›philosophy‹ des 18. Jahrhunderts. Besonders die letztere dient ihm als kontrastierende Folie, vor der die charakteristischen Eigenschaften der ›poetical tendency‹ der menschlichen Seele deutlich hervortreten können.

The poetical tendency is to spiritualize the material element of nature, but [in the mechanical philosophy of the 18th century] [...] the spiritual element was materialized.

The phenomena of the world could *intimate* nothing, but from certain final causes and marks of design something might be *inferred*. To murder, to dissect, and from dissection to derive an argument, probable or demonstrative, for the existence of a 'First Cause,' — this assuredly is not the method according to which the poetical spirit loves to work. Life and beauty, it seems to the poet, utter far deeper things than the final causes or evidences of design. Were this goodly frame the earth but a silent temple, its beauty would speak to him of a Divine occupant [...]. To the mechanical philosopher the phenomena of nature suggest inferences; to the poet they supply intimations. From the natural sign he goes directly to that which it signifies [...]. He is a lover, not a logician [...]. [T]o the poet every stir, and start, and sound of life without him, — the tremble of leaves beneath an unfelt wind, the inland murmur of rivers, the upgrowing, tender light over the margin in a summer dawn, the wreathings of mountain mists, the scud of stormy lights across the sea on a wayward day of June, and the innumerable voices of waves, — these, and such things as these, are natural signs, the meaning of which often it is impossible to render into words [...].⁶²

Die Strukturen der materialistisch-mechanistischen und der poetischen Wahrnehmungsprozesse sind bis in Einzelheiten antagonistisch: den ›inferences‹ des ›mechanical philosopher‹ entsprechen aufs genaueste die ›intimations‹ des ›poetical spirit‹; begreift der eine Objekte als Glieder einer Kausalkette, so nehmen sie in den Augen des andern den Charakter von Zeichen an, die symbolisch oder allegorisch auf poetische, meist religiöse Bedeutungen verweisen. Aus der unpoetischen materialistischen Perspektive erscheint die Welt wiederum leblos — wie schon aus der Perspektive des rational, nicht emotional denkenden Betrachters — aus der poetischen dagegen mit Leben erfüllt.

Es ist im 19. Jahrhundert allgemein üblich, der materialistischen Perspektive eine die Welt als Zeichen begreifende poetische Perspektive gegenüberzustellen^{62a}; doch besteht nicht immer Einigkeit darüber, in welchem Maße es auch dem von Hause aus materialistisch und mechanistisch denkenden Naturwissenschaftler möglich oder erlaubt sein kann, die Welt aus einer poetischen Perspektive zu betrachten. E. Dowden schließt diese Möglichkeit aus; bei ihm sind die Grenzen des materialistischen und mechanistischen Denkens auch die Grenzen der Naturwissenschaft. ›Scientist‹ ist für ihn ein Synonym für ›mechanical philosopher‹. Der Mineraloge Robert Hunt versucht dagegen in seinem bereits erwähnten Buch *The Poetry of Science* (1848) nachzuweisen, daß auch dem Naturwissenschaftler der Zugang zu einer poetischen Weltsicht nicht versperrt ist. Hunt tastet die anti-thetische Beziehung der poetischen auf die materialistisch-mechanistische Perspektive nicht an: ›poetry‹ steht auch bei ihm — wie bei Dowden — in entschiedener Gegnerschaft zu einer

[...] cheerless philosophy which clings to the earth, and reduces the mind to a mechanical condition, delighting in the accumulation of facts, regardless of the great laws by which these facts are regulated, and the harmony of Telluric combinations secured.⁶³

Wenn jedoch das materialistische und das mechanistische Denken keinen Anspruch darauf erheben, eine ›philosophy‹ zu sein, die eine lückenlose Erklärung

des Weltganzen liefern will, sondern sich im Rahmen der Naturwissenschaften als Wegbereiter und Voraussetzung anderer, vornehmlich poetischer Denkformen begreifen, so bildet ihr Tun – nämlich

[...] [to] solicit [...] from the material world, by the persuasion of inductive search, a development of its elementary principles, and of the laws which these obey⁶⁴ –

die komplementäre Ergänzung zu den Leistungen des poetischen Denkens – von ›poetry‹, wie es bei Hunt heißt –, dessen Aufgabe es u. a. ist, ›[to] connect [...] common phenomena with exalted ideas‹⁶⁵. Die poetischen Wahrnehmungsprozesse erscheinen zwar immer noch den materialistisch-mechanistischen strukturell entgegengesetzt; aber die Aspekte der Welt, die sie zur Anschauung bringen, stehen nicht unbedingt im Widerspruch zu denen, die jene enthüllen; sie sind vielmehr ihre sinnvolle Ergänzung. Deshalb bedeutet es keinen Widerspruch, wenn Hunt auch dem Naturwissenschaftler die Fähigkeit, poetisch zu denken, zubilligt, ja, sie geradezu von ihm fordert. Für ihn überschreitet der Naturwissenschaftler mit der ›revelation of truth‹ die Grenzen zum poetischen Denken; allerdings ist es nicht mit ›the bare enunciation of a truth‹⁶⁶ getan: entscheidend ist es, daß es dem Naturwissenschaftler gelingt, in seinem Herzen die ›poetry‹ zu wecken,

[...] which springs from the contemplation of the agencies which are actively employed in producing the transformations of matter, and which is founded upon the truths developed by the aids of science [...].⁶⁷

Mit Hilfe des poetischen Denkens vermag schließlich auch der Naturwissenschaftler hinter der ›beautiful vesture of the external world‹ die ›pervading power‹ zu erkennen, die die Phänomene dieser Welt mit ›life and loveliness‹ erfüllt. Dabei treten die materiellen und sogar die ästhetischen Aspekte des Objekts sowie der Kausalnexus, in den es einbezogen ist, zurück zugunsten seines poetischen Aspekts, der es als Teil einer göttlichen Weltordnung zur Anschauung bringt:

[...] when we come to examine all the phenomena which combine to produce that piece of symmetry and that lovely hue [of flowers] [...] – our admiration passes to the higher feeling of deep astonishment at the perfection of the progress [of their growth] and of reverence for their great Designer.⁶⁸

›There are, indeed, ‘tongues in trees’‹⁶⁹, fährt Hunt fort: in der poetischen Perspektive haben sich die Objekte wieder in Zeichen verwandelt, die auf höheren, meist religiösen Sinn deuten. Nun können sie auch ihre poetische Wirkung entfalten und im betrachtenden Subjekt ›wonder‹⁷⁰, ›reverence‹⁷¹, ja sogar ›terror‹⁷² auslösen – im Gegensatz zu der einer ›cheerless philosophy‹ des Mechanismus angemessenen Haltung, der jedes ›soul-sentiment‹⁷³ fremd ist.

Ähnlich wie Hunt verweist auch der Oxforder Poesie-Professor J. C. Shairp in seinem Buch *On Poetic Interpretation of Nature* auf die konträren Strukturen von poetischen und materialistisch-mechanistischen Wahrnehmungsprozessen, die er als Produkt eines ›drily scientific mind‹ charakterisiert, dem die Welt als

»merely a huge piece of mechanism, like some great mill or factory.«⁷⁴ erscheint. Dieser konträre Gegensatz gestaltet sich jedoch wieder als komplementäre Ergänzung, sobald materialistische und mechanistische Welterklärung nicht mehr den Anspruch auf Alleingültigkeit erheben. Obwohl weiterhin gilt, daß »Analysis and experimentalising cannot by any possibility be made poetic«⁷⁵, und obwohl es unmöglich ist, »to combine imaginative contemplation and scientific investigation at the same time, and in one mental act«⁷⁶, so können die verschiedenen Denkformen doch, nacheinander angewandt, die verschiedenen Aspekte von Objekten in aufeinanderfolgenden Schritten enthüllen, und auch dem Naturwissenschaftler ist es nicht verwehrt, die Grenze zum poetischen Denken zu überschreiten und, auf der höchsten Stufe der dem materialistisch-mechanistischen Denken möglichen Erkenntnis angelangt, von jener »mood of wonder, akin to awe«⁷⁷, ergriffen zu werden, die charakteristisch für die poetische Anschauungsform ist, und die der Fähigkeit entspricht, die Welt als poetische Welt, als erfüllt von poetischen Inhalten zu sehen. — Der poetische Aspekt der Welt tritt auch bei Shairp wiederum vor allem dann ins Blickfeld des Betrachters, wenn es gelingt, die natürlichen Phänomene als Zeichen für poetische Inhalte wahrzunehmen. Im höchsten Sinne erscheint dann die Natur dem Betrachter als »the symbol of something higher than itself«, und »convey[s] intimations of Him from Whom both Nature and soul proceed.«⁷⁸

Es scheint, als ob diese Tendenz, natürliche Phänomene als Zeichen für bestimmte poetische, meist religiöse Inhalte zu begreifen, für das viktorianische Verhältnis zur Natur überall da charakteristisch ist, wo man sich von der materialistischen und mechanistischen Weltsicht abzusetzen bestrebt ist. Schon Hunt hatte darauf hingewiesen, daß, aus der poetischen Perspektive betrachtet, »there are [...] tongues in trees«; Dowden hatte diese Einsicht bekräftigt, als er behauptete, das poetische Auge nehme Objekte als »natural signs« wahr. Die Reihe der Beispiele ließe sich nahezu beliebig fortsetzen⁷⁹. Die Natur scheint in ihnen allen zugleich »im Rang erhoben wie entwertet«⁸⁰ — entwertet vor allem als sinnliches oder ästhetisches Phänomen, das unmittelbar auf das Gefühl oder den ästhetischen Sinn und dadurch, wie etwa bei Shaftesbury, auf den »moral sense« wirkt. Die mystische Vereinigung mit ihr, die die Romantiker anstreben, bleibt ebenfalls außer Betracht. Sie ist zwar immer noch moralische Lehrerin wie bei Shaftesbury, Thomson oder Wordsworth, aber nicht kraft ihrer Schönheit, sondern kraft ihres Zeichencharakters. Dieser ist es auch, der sie »im Rang erhebt«: sie ist zum Zeichen für poetische, vor allem religiöse Inhalte geworden, die ihr eine neue, eigentümliche Würde verleihen. — Man kann diese neue Einstellung zur Natur als Ausdruck einer durch naturwissenschaftliches und geschäftsmännisches Denken herbeigeführten Entfremdung von Mensch und Natur werten. Der unmittelbare Genuß der Natur ist durch die sich aufdrängenden naturwissenschaftlichen Assoziationen gestört; zugleich entwerten diese Assoziationen die Natur. Sie kann erst dadurch wieder »im Rang erhoben« werden, daß sie als Zeichen für höhere, poetische Inhalte wahrgenommen wird.

Freilich sollte man sich zugleich daran erinnern, daß die poetische Perspektive auf solche Allegorisierung der Objektwelt nicht angewiesen ist. Ihrer Aufgabe, das Bild einer poetischen, nicht materialistischen oder mechanistischen Welt zu entwerfen, kann sie auch auf andere Weise gerecht werden. Sie hat ihr Ziel schon erreicht, wenn es ihr gelingt, die ästhetische Dimension von Objekten in der ›wonderful diversity of form‹ und dem ›charm of colour‹⁸¹ wahrzunehmen, oder das Objekt zum Gegenstand einer poetischen Fiktion zu machen und etwa die Sterne als ›habitable globe[s], the residence of intellectual and immortal beings‹⁸² zu betrachten. Poetisch erscheinen Objekte – im Gegensatz zu ihrem materialistischen Aspekt – auch dann, wenn man ihnen Sympathie entgegenzubringen versteht wie E. Dowden, der ›cannot look upon a flower fully and freely developed without feeling [...] a joyous sympathy with the fulness and freedom of its life‹⁸³ oder der, wie es J. C. Shairp formuliert, in der Lage ist, ›[to] link the outward forms and colours to some simple thought of animal delight, or of comfort, or of childhood, or of home affection‹⁸⁴. Shairp betont jedoch, daß ›he who does not go beyond this has not attained to [the] [...] higher secrets of Nature‹⁸⁵; und auch bei Hunt und Dowden erscheint der ästhetische Genuß nur als Zwischenstation auf dem Weg zum höchsten Ziel poetischer Weltbetrachtung, der Enthüllung des in den Objekten zeichenhaft angedeuteten, meist religiösen Sinnes. Es scheint deshalb nicht ganz unberechtigt, von einer nahen Verwandtschaft des poetischen Denkens mit religiösen Denkformen zu sprechen. So besagt z. B. die katholische Lehre von der natürlichen Offenbarung, die Natur weise ›auf Gott als Grund und Ziel aller Dinge‹.⁸⁶ John Keble, bei dem man als Anhänger des Oxford Movement katholische Affinitäten voraussetzen kann, betont in seinen *Lectures* die enge Zusammenarbeit von Dichtung und Religion, wenn es darum geht, Objekte als Zeichen für höhere Inhalte zu begreifen:

[...] should we ask how, preeminently, 'came honour and renown to prophetic bards and their poems', it is Religion that has most to be thanked for this. For, once let the magic wand [...] touch any region of Nature, forthwith all that before seemed secular [...] is illumined with a new and celestial light: [...] the various images and similes of things [...] guide us by gentle hints and no uncertain signs, to the very utterances of Nature, or we may more truly say, of the Author of Nature [...].⁸⁷

Diese Affinität des poetischen Denkens zu tendenziell katholischen Denkformen läßt unter Umständen auch Rückschlüsse auf den ›soziologischen Nährboden‹ der poetischen Denkformen zu. Schon Dowden hatte ihre Unvereinbarkeit mit der ›Puritan theory of life‹ betont, die ›decidedly unfavourable to the poetical feeling for external nature‹ sei⁸⁸. Vielleicht darf man daraus den Schluß ziehen, daß poetisches Denken Anhängern der High Church und Katholiken vertrauter ist als strengen Evangelicals, Dissenters und Methodisten. Jedenfalls scheint in einer bestimmten Schicht das poetische, zur Allegorisierung neigende Denken relativ weit verbreitet zu sein. Vielleicht ist es nur ein Zufall, daß sich in den Schriften sowohl des Dean Henry Alford wie auch des später zum Katholizismus überge-

tretenen Aubrey de Vere Zeugnisse solchen Denkens finden. So schreibt der junge Alford an seine Frau:

How full is nature of spiritual analogies! O for a more spiritual eye, that we may read them, and be raised from things that are seen to things that are not seen!⁸⁹

Und Aubrey de Vere schreibt in einem Brief:

The Visible World was certainly not endowed with its marvellous beauty for nothing. It was intended in all its successive processes to encompass us with a series of ministrations, adumbrating at least, if not revealing, all that lies beyond the Veil — all of which visible things can but be emblems, and instruments.⁹⁰

Auch Carlyle schreibt der ›poetic nature‹ die Fähigkeit zu, die Dinge als ›emblems [. . .] of the Highest God‹ wahrzunehmen⁹¹. — Schließlich sei aus dem Vorwort einer 1877 anonym publizierten Anthologie mit dem Titel *The Poetry of Flowers* zitiert:

Frail and perishable as they [i. e. flowers] are, yet do they typify and foreshadow things which are imperishable, and give to those who look upon them aright, a foretaste, as it were, of a better state of existence. They speak a language, eloquent though mute, to the outward sense, and tell of stedfast [!] *faith*, and *hope*, and patient *submission*, and never-dying *love*, and *peace*, and *adoration* [. . .].⁹²

Auch hier tritt der materielle Aspekt der Blumen — als Materie sind sie ohnehin ›frail and perishable‹ — gegenüber ihrer Eigenschaft als Zeichen bzw. als Sprache zurück.

Überhaupt spielen im Zusammenhang mit dem poetischen Denken Wörter für ›Zeichen‹ (›emblem‹, ›sign‹, ›symbol‹, ›language‹), ›bezeichnen‹ (›suggest‹, ›adumbrate‹, ›typify‹, ›foreshadow‹, ›speak of‹, ›intimate‹, ›revelation‹) und ›entziffern‹ (›read‹, ›interpret(ation)‹) eine keineswegs zu unterschätzende Rolle. Auch der alte Topos vom Buch der Natur kommt wieder zu Ehren: man verlangt — vor allem vom Dichter — die ›Entzifferung‹ der Natur. Wordsworth äußert gesprächsweise, daß ›from the beginning he had felt his own poetic vocation to be the expounding of the symbolic Bible of Nature⁹³›; in dieser Rolle sieht ihn auch Aubrey de Vere: ›Wordsworth, [. . .] in all his loftier communing with nature, [. . .] interprets her lonely sights, [. . .] deciphers her hieroglyphics⁹⁴›. Auch Wilson bedient sich der Schriftmetapher, um den Gegensatz von poetischem und unpoetischem Denken zu verdeutlichen; ohne ›poetry‹, betont er,

[. . .] the universe, now all written over with symbolical characters of light, would be at once a blank obscurely scribbled over with dead letters [. . .]. But instead of that, the leaves of the living Book of Nature are all fluttering in the sunshine [. . .]⁹⁵

In dem Gegensatz von ›dead letters‹ und ›characters of light‹ klingt auch wieder der Antagonismus von lebloser unpoetischer und lebendiger poetischer Welt an; poetisches Denken unterscheidet sich von unpoetischem Denken nicht allein durch

seine Fähigkeit, in der Natur wie in einem Buch zu lesen, sondern auch durch den besonderen Charakter dieses Lesens, das die unpoetische Welt zu beleben vermag.

c) *Analyse und Synthese; Reduktion von Komplexität*

Spätestens seit Shelleys ›Defence‹ ist es üblich, dem ›reason‹ als ›principle of analysis‹ die ›imagination‹ bzw. jegliche Form des poetischen Denkens als ›principle of synthesis‹⁹⁶ gegenüberzustellen. Auch William Allingham, der in diesem Falle als typischer Vertreter seiner Zeit gelten kann, macht sich diese Auffassung zu eigen. In seinem Aufsatz ›On Poetry‹ begreift er das poetische Denken als Antithese und komplementäre Ergänzung des analytischen Denkens, das charakterisiert wird als ›striving to take things separately, to examine them narrowly, little by little, continually guarding and limiting itself in its progress‹⁹⁷. Dagegen fällt ›poetry‹ die Aufgabe zu, die vielen unzusammenhängenden Einzelergebnisse des analytischen Denkens zur Synthese zur vereinigen:

After science and analysis have done their best, there is still need for us nineteenth-century people to make a synthesis, and a larger synthesis than ever: to rise from anatomic studies to the contemplation and enjoyment of Life — from particulars to the universal.⁹⁸

Synthese bedeutet bei Allingham zugleich Belebung (›Life‹), während Analyse, metaphorisch mit anatomischen Studien verglichen, die Welt als lebloses Objekt erscheinen läßt. Wie bei anderen Autoren — etwa in Edward Dowdens Aufsatz ›The Poetical Feeling for External Nature‹ — dient auch hier wieder die Metaphorik von Tod und Leben zur Charakterisierung des Antagonismus von poetischem und unpoetischem Weltbild.⁹⁹

Poetisches Denken und eine analytische Grundhaltung gelten den Viktorianern als miteinander unvereinbar. Dabei ist es gleichgültig, ob es um die synthetische Sicht einzelner Objekte oder der Welt insgesamt geht. William Allingham z. B. denkt — wie die meisten seiner Zeitgenossen — offensichtlich an eine Weltsynthese, während es George Brimley in seinem Essay ›Poetry and Criticism‹ um beides geht: sowohl darum, einzelne Objekte als ›a concrete whole‹ zu sehen, wie zu einem ›poetical view of the universe‹¹⁰⁰ vorzudringen. Beide Funktionen der ›peculiar mode of apprehension which we call poetic‹¹⁰¹ stehen in konträrem Gegensatz zu den Funktionen des analysierend und klassifizierend vorgehenden ›understanding‹¹⁰², das sich vor allem den ›single, separate qualities of an object‹¹⁰³ zuwendet und ›severed parts‹¹⁰⁴ zur Anschauung bringt. Dagegen nimmt der poetisch Begabte andere Aspekte von Objekten wahr, nämlich ›those qualities which fill the senses, stir the emotions, and form a concrete whole‹¹⁰⁵ und vermag schließlich das Universum als ›the Time and Space-vesture of Him who in his own absolute being is incomprehensible‹¹⁰⁶ zu erkennen. Hier zeigt sich auch, wie eng die synthetische und die allegorische Perspektive aufeinander bezogen sein können: die allegorische Interpretation der Objekte liefert zugleich den Blickpunkt, der die Synthese ermöglicht.

Ähnlich wie Brimley und Allingham stellt E. A. Sonnenschein in einem in *Macmillan's Magazine* veröffentlichten Aufsatz ›Culture and Science‹ (1885) die analytischen Methoden der Wissenschaften der synthetischen Methode der Dichtung gegenüber:

[...] each science adopts a single point of view, and is compelled to deal with single aspects of things [...]. But man is not content always to confine his view to aspects of things; he needs also to regard them as a whole [...]. How, then, are we to grasp the 'spirit that binds things together?' The answer is, by another than the scientific method — by the method of poetry. Science analyses and arranges according to special aspects; poetry bodies forth conceptions of wholes [...]. The poet's aim is to build up again in his own soul the unity of things, which science is always breaking down [...].¹⁰⁷

Auch hier ist es die Aufgabe des poetischen Denkens, den Aspekt der Welt darzustellen, der den analytischen Methoden der Wissenschaft nicht zugänglich ist, und die Synthese zu leisten, zu der das analytische Verfahren nie gelangen kann.

Andererseits sind den Naturwissenschaften Synthesen keineswegs fremd; Sonnenschein nennt auch sie (oder zumindest einige von ihnen) poetisch: ›some of the highest generalisations of science appear to me to be in large degree of the nature of poetry‹.¹⁰⁸ George Brimley ist in diesem Punkt anderer Meinung. Zwar gesteht er die Möglichkeit einer umfassenden ›scientific apprehension of the universe‹¹⁰⁹ ein, erkennt sie aber nicht als poetisch an. Eine poetische Weltsynthese kann nicht auf den vom ›understanding‹ gesteuerten Klassifizierungs- und Generalisierungsschemata aufbauen oder sich gar mit der Reduzierung jeglicher Erscheinung auf das allgemeine Prinzip von Ursache und Wirkung¹¹⁰ zufriedengeben: sie muß, ohne den individuellen Charakter von Objekten bzw. der einzelnen Erscheinungen anzutasten, die Welt als ›[a] concretion [...] of diverse phenomena organized into phenomenal unity by the pervading vital influence of a subjective idea‹¹¹¹ sehen. — Auch E. Dowden ist in seinem Aufsatz ›The Poetical Feeling for External Nature‹ der Auffassung, weder die analytischen, noch die generalisierenden Prozesse der Natur- und anderer Wissenschaften seien poetischer Natur¹¹² und könnten die Einheit einer poetischen Weltsicht stiften; diese könne erst aus den ›active and moral tendencies [...] out of which a man's philosophy shapes itself‹¹¹³ hervorgehen. Erst in einem späteren, 1877 veröffentlichten Aufsatz ›The Scientific Movement and Literature‹¹¹⁴ erkennt auch Dowden die ›large vues d'ensemble‹¹¹⁵ der Naturwissenschaften als poetisch an.

Dowdens Schwanken kann als charakteristisch für das Verhältnis der Viktorianer zu den allgemeinen Aussagen der Naturwissenschaften gelten. Man ist sich zwar darüber einig, daß der ›analytic intellect‹ keine poetische Welt zur Anschauung zu bringen vermag, und daß das poetische Denken eine Synthese zu leisten habe — zugleich aber bleibt die Einschätzung der wissenschaftlichen Generalisierungen umstritten. Einige Viktorianer scheinen sie als poetische Synthese zu akzeptieren, wenn sie nur in der Lage sind, ›[to] arouse and free, and pass rapidly from the intellect to the emotions, the moral nature, and the imagination‹¹¹⁶;

andere sprechen ihnen die Fähigkeit, poetisierbar zu sein, ganz und gar ab: in diesem Fall ist – wie bei Brimley oder in Dowdens früherem Aufsatz – der Unterschied zwischen poetischen und unpoetischen Denkprozessen nicht allein in ihrer analytischen bzw. synthetischen Struktur begründet, sondern sie unterscheiden sich noch zusätzlich durch die charakteristischen Merkmale der von ihnen jeweils hervorgebrachten Synthesen. Die sich aus unpoetischen Denkprozessen ergebenden Synthesen lassen, genau wie das analytische Denken, die Welt als entfremdeten, leblosen Mechanismus erscheinen, der von einer ›dead force‹¹¹⁷ regiert wird. Eine poetische Synthese vermag dagegen Objekte als ›organic wholes‹¹¹⁸ zu zeigen, die von der ›vital influence of a subjective idea‹¹¹⁹ durchdrungen sind, oder sie, wie es Dowden ausdrückt, in das ›vital movement‹ der ›moral nature‹ des Betrachters einzubeziehen¹²⁰. Auch J. C. Shairp zeigt am Beispiel des Lucretius, daß es bei einer poetischen Synthese nicht darum gehen kann, eine ›exposition [. . .] of the atomic philosophy‹¹²¹ zu liefern, sondern daß sie sich vor allem durch einen ›broad and profound sense of the one universal life that pervades [. . .] all [the manifold appearances of Nature]‹¹²² auszeichnen muß¹²³. An diesem Punkt rückt wieder der Antagonismus von poetischem und materialistisch-mechanistischem Denken in den Vordergrund: der wissenschaftliche Generalisierungsprozeß kann die Welt – genau wie die ›materialistic‹ und ›mechanistic philosophy‹¹²⁴ des 18. Jahrhunderts und wie die analytischen Denkprozesse – nur als tote Materie, bestenfalls als leblose Maschine zur Ansicht bringen. – Eine poetische Synthese erfüllt dagegen nicht allein das komplexe und unübersichtliche Weltbild des analytischen Denkens mit Sinn, sondern auch mit ›lebendigem‹ Sinn, der antithetisch auf den ›toten‹ Sinn bezogen ist, den materialistisches und mechanistisches Denken – sowohl als analytisches wie als synthetisches Denken – der Welt unterlegen. – Bezeichnenderweise ist in den Augen der Viktorianer die analytische Methode nicht allein ein Merkmal der Naturwissenschaften; sie ist gleichermaßen in der Philosophie zu Hause¹²⁵ und bestimmt auch die Kalkulation des Geschäftsmannes. Sowohl ›the Man of Science‹ wie auch ›the Man of Business‹ ›break up the whole into little bits, for analysis, for calculations, for sale‹¹²⁶, wie es bei William Allingham heißt; gemeinsam treten sie dem ›poet‹ gegenüber, der sich im Gegensatz zu ihnen das ›feeling for the unity of the world‹ bewahrt hat¹²⁷. Erneut zeigt sich, daß es nicht angebracht ist, die Antinomien des poetischen und des unpoetischen Denkens auf das Begriffspaar ›poetry‹ und ›science‹ zu reduzieren: ›science‹ ist im 19. Jahrhundert zwar die charakteristischste, nicht aber die alleinige Ausprägung unpoetischen Denkens.

Man kann das Bemühen um eine synthetische Sicht der Welt auch als Streben nach Vereinfachung, nach Reduktion von Komplexität¹²⁸ interpretieren, als einen Versuch, der durch die Vielzahl neuer Erkenntnisse unübersichtlich gewordenen Welt Herr zu werden, sie auf wenige, allgemein gültige Prinzipien zurückzuführen. Nicht zuletzt aus diesem Grunde hat die Dichtung dem Ideal der ›simplicity‹ zu genügen: Schon Coleridge hatte die Einfachheit der Dichtung als Gegengewicht zu den langwierigen Erkenntnisprozessen der Wissenschaft begriffen:

[...] simplicity [...] distinguishes poetry from the arduous processes of science, laboring [!] towards an end not yet arrived at, and supposes a smooth and finished road, on which the reader is to walk onward easily [...].¹²⁹

Coventry Patmore ist der Auffassung, daß Dichtung ›deals with simple powers‹, und zwar gerade in einer Zeit, da ›many tendencies are at war with the simple powers‹ und der Dichter ›gets bewildered at the mystery of life, which he cannot solve, and dazzled with the new knowledge which he cannot assimilate.‹¹³⁰ — William Allingham geht in einem entwicklungsgeschichtlichen Überblick davon aus, daß die synthetische Weltsicht, das ›feeling of the unity of the world‹ für eine ›simple and primeval condition‹ der Menschheit charakteristisch sei, die analytische Methode dagegen das Produkt einer komplexen, arbeitsteiligen Gesellschaft.¹³¹ Poetisch denken hieße dann zur ›simplicity‹ des unzivilisierten Menschen zurückzukehren.

Es scheint, daß die Aufgabe, die sich dem poetischen Denken angesichts der Komplexität moderner wissenschaftlicher Erkenntnisse stellt, mit dem Problem der poetischen Darstellung des ›age so diversified and yet so unshapely‹¹³² eng verwoben ist: eine Lösung ist in beiden Fällen nur möglich, wenn das unübersichtliche, teilweise lückenhafte, teilweise in sich widersprüchliche Erscheinungsbild der Welt in einer großen Synthese erfaßt und mit Sinn erfüllt werden kann, und dadurch die Entfremdung von Mensch und Welt überwunden wird.

Die Forderung nach einer poetischen Synthese als Ausgleich zu den komplexen Analysen und ›leblosen‹ Synthesen der Naturwissenschaften richtet sich in erster Linie (wenn auch nicht allein), an die Dichtung. So betont z. B. R. H. Patterson in einem 1853 veröffentlichten Aufsatz ›Real and Ideal Beauty‹: ›[In art] our desire to view things synthetically, or as a whole, is an instinct which cannot be disregarded‹¹³³. Häufig ist die Forderung nach Synthese gleichbedeutend mit dem Wunsch, der Dichter möge ›new solutions for 'the riddle of this painful earth'‹¹³⁴ finden. In diesen Fällen erwartet man von ihm eine umfassende Erklärung des Weltganzen, die in der Regel als ›philosophy‹, ›view of life‹, ›creed‹ oder ›belief‹ bezeichnet wird:

Every great poet [...] has been a great thinker; — has had a philosophy, though perhaps he did not call it by that name [...].¹³⁵

[...] a deep philosophy must be indirectly involved in the highest poetry[...].¹³⁶

All that is of true and lasting worth in poetry, must have its root in a sound view of human life and the condition of man in the world [...].¹³⁷

Benjamin Jowett erwartet von der Dichtung, wie er Tennysons Frau in einem Brief mitteilt, ›a last vision of things‹¹³⁸. Auch das viktorianische Lesepublikum widmet den ›philosophies‹ der verschiedenen Dichter ein Gutteil seiner Aufmerksamkeit; in den Rezensionen wird ausführlich auf sie eingegangen. Tennysons *In Memoriam* übt nicht zuletzt deswegen so starke Anziehungskraft auf viktorianische Leser aus, weil es ›the exposition [...] of the poet's religious philosophy‹¹³⁹

enthält. Andererseits kreidet man Tennyson in einigen seiner späteren Gedichte das Fehlen einer handfesten ›philosophy‹ an: ›The First Quarrel‹, ›The Northern Cobbler‹, ›The Village Wife‹ und ›Rizaph‹, schreibt W. H. Mallock im *Edinburgh Review*, ›take us below the reach of either conscious faith or philosophy‹.¹⁴⁰ Meredith spricht in einem Brief Tennyson sogar eine ›philosophy‹ ab: ›Tennyson has many spiritual indications, but no philosophy‹¹⁴¹; seine Leseerwartungen unterscheiden sich aber in nichts von denen des Naturwissenschaftlers Norman Lockyer, der Tennysons größte Leistung in dem Versuch, ein Systema Mundi zu entwerfen, sieht:

[...] the subject deepest in his thoughts was the origin of things in its widest sense, a *Systema Mundi*, which should explain the becoming of the visible universe and *define its different parts* at different periods in its history. [...] I can fancy nothing in the history of human thought more interesting or encouraging than the studies of this theme as presented to us in [the works of Dante, Milton and Tennyson] [...].¹⁴²

Natürlich bieten sich einige Dichter der viktorianischen Epoche, allen voran Tennyson, für eine solche Interpretation geradezu an. Aber manche Kritiker versuchen auch aus Werken, in denen sich der Dichter (z. B. im dramatischen Monolog) hinter einer Persona verbirgt, Rückschlüsse auf die ›philosophy‹ des Dichters zu ziehen. So untersucht z. B. James Spedding Tennysons Gedichte ›The Palace of Art‹, ›St. Simon Stylites‹, ›The Two Voices‹ und ›The Vision of Sin‹ auf ›some hints concerning his moral theory of life and its issues‹.¹⁴³ Und R. E. Prothero stellt in einer Rezension der Gedichte Brownings, des Dichters also, der es wie keiner seiner Zeitgenossen versteht, sich hinter seinen Figuren zu verbergen, die Frage nach dem ›kernel of his ethical teaching, and how [he applies] [...] its Principles to Life, Religion, Art, and Love‹¹⁴⁴, auf deren Beantwortung er fast die Hälfte der gesamten Rezension verwendet. Daß eine solche Interpretation dem Werk Brownings nicht gerecht wird, läßt sich nicht bestreiten; doch treten gerade in ihr die typischen Erwartungen des viktorianischen Lesepublikums hervor, das im Dichter eine der Instanzen sieht, die einer komplex und unübersichtlich gewordenen, entfremdeten Welt Sinn unterlegen sollen.

Wie schon das allegorisierende poetische Denken besitzt auch das synthetische, ›philosophierende‹ poetische Denken Affinitäten zu religiösen Denkformen. James Bucham Brown kennzeichnet charakteristischerweise in einem 1874 im *Blackwood's Magazine* unter dem Titel ›Scepticism and Modern Poetry‹ veröffentlichten Artikel den Skeptizismus mit allen gängigen Attributen einer analytischen, materialistischen und mechanistischen Weltsicht aus; der Glauben wird dagegen als einheitsstiftende poetische Kraft geschildert:

There are perhaps few things in themselves more irrevocably prosaic than doubt. Few, on the other hand, more evocative of the poetical faculty, or more susceptible of poetical treatment, than faith. [...]

Doubt disintegrates, disperses, repels. Faith attracts and knits together. It acts as a kind of centre of gravitation in the planetary system of things ideal, controlling the most erratic of orbits [...].

Doubt can command no prolonged sympathy, and consequently can find no permanent footing in any of the higher places of poetry.¹⁴⁵

Der Zweifel kann nur als ›honest doubt‹ poetisch werden, denn ›doubt of this description is but faith's handmaid‹¹⁴⁶. – Ganz offensichtlich haben jedoch poetisches und religiöses Denken analoge Funktionen zu erfüllen; Religion kann als heilige Poesie, die Dichtung als säkularisierte Religion begriffen werden.

Der Artikel J. B. Browns verweist noch einmal nachdrücklich auf die Funktion des poetischen Denkens im gesellschaftlichen und geistesgeschichtlichen Kontext der viktorianischen Epoche. Eine Zeit, die von vielen als ein ›age of transition‹ erfahren wird, dem es laut J. S. Mill an ›a large body of received doctrine, covering nearly the whole field of the moral relations of man, and which no one thinks of questioning‹¹⁴⁷ mangelt – eine Zeit, die die Zerstörung traditioneller religiöser und metaphysischer Systeme miterlebt und zwischen Glauben und Zweifel hin- und hergerissen ist¹⁴⁸, bedarf einer umfassenden ›theory of the universe and a view of human nature‹¹⁴⁹ (wie es W. E. Houghton formuliert), um den weitverbreiteten und tiefsitzenden ›doubt about the nature of man, society, and the universe‹¹⁵⁰ zu überwinden. Ziel aller Bestrebungen in einer solchen Epoche muß es sein, ›to frame for [...] [one]self some intelligible whole, some understood scheme of things‹¹⁵¹. Selbst angesehene Naturwissenschaftler treffen in der 1869 gegründeten ›Metaphysical Society‹ mit Philosophen, Theologen und Dichtern zusammen, um gemeinsam ›the different theories respecting the ultimate grounds of belief‹¹⁵² zu erwägen, und der Biologe Thomas Huxley bezeichnet es als unerläßliche Aufgabe einer ›perfect culture‹, ›a complete theory of life‹ zu vermitteln¹⁵³. Diese Funktion kann aber nach der Meinung vieler Viktorianer nur das poetische Denken, das allen – naturwissenschaftlichen oder sonstigen – Denkformen antagonistisch gegenübersteht, adäquat erfüllen.

d) Das Zusammenwirken der poetischen Wahrnehmungsprozesse und ihre Funktion

Die verschiedenen poetischen Wahrnehmungsprozesse schließen einander nicht aus, sondern ergänzen und bedingen sich in der Regel gegenseitig. So ist z. B. ohne die emotionale Grundhaltung weder die Tendenz, Objekte allegorisierend als Zeichen für poetische Inhalte anzusehen, noch der poetische Syntheseprozess denkbar. Auch in den Werken einzelner Autoren vermischen sich die verschiedenen Strukturen des poetischen Denkens. So beschreibt z. B. George Brimley in seinem Aufsatz ›Poetry and Criticism‹ das poetische Denken nicht allein als imaginativ und gefühlsbetont, sondern erkennt ihm auch die Fähigkeit zu, verschiedene Eindrücke synthetisch zu ›a concrete whole‹¹⁵⁴ zu verarbeiten und das als Einheit erfahrene Universum als Allegorie ›of Him who in his own absolute being is incomprehensible‹¹⁵⁵ zu begreifen. – Edward Dowden nennt in seinem Aufsatz ›The Scientific Movement and Literature‹ die drei Faktoren, die in der Regel zusammenwirken, wenn naturwissenschaftliche Erkenntnisse in poetischem Licht

erscheinen sollen. Erstens muß die ›imagination‹ des Betrachters in der Lage sein, ›to appropriate and vivify [all that can be gained from true science] for the heart of man‹;¹⁵⁶ zweitens sollte es sich dabei vorzugsweise um ›large vues d'ensemble‹¹⁵⁷ handeln; und drittens darf die ›consciousness of an inscrutable power manifested to us through all external phenomena‹¹⁵⁸ nicht fehlen. — Auch J. C. Shairp assoziiert das irrationale poetische Denken aufs engste mit der Allegorisierung der Natur und dem Streben nach Synthese¹⁵⁹. Nicht sehr viel anders verhält es sich bei William Allingham, für den ebenfalls eine irrationale Grundhaltung —

[...] [a] *poetic mood*, [...] wherein imagination rather than intellect is paramount; a mood of delight, not of investigation, when the soul is lifted from the ground¹⁶⁰

— die Voraussetzung für jenes ›feeling of the unity of the world‹¹⁶¹ schafft, das das synthetische poetische Denken charakterisiert. — Auch in dem poetischen ›truth‹-Begriff fließen verschiedene Bedeutungen zusammen: poetische Wahrheit kann sowohl ›impassioned truth‹¹⁶² wie ›supersensible truth‹¹⁶³ oder ›great‹¹⁶⁴ und ›universal truth‹¹⁶⁵ sein, und selbst im Werk eines einzigen Autors können diese verschiedenen Bedeutungen an verschiedenen Stellen gemeint sein¹⁶⁶.

So schwierig es auch sein mag, die verschiedenen poetischen Wahrnehmungsprozesse bzw. die Variationen in der Struktur des poetischen Denkens voneinander zu trennen — eines trifft auf sie alle zu: sie stehen anderen, unpoetischen Wahrnehmungsprozessen antagonistisch gegenüber und zeigen die Welt nicht wie diese nur in einer Vielzahl von Teilaspekten oder als tote Materie und Maschine, sondern als belebtes, sinnvolles Ganzes. Ihre Funktion ergibt sich vor allem aus den genannten Mängeln des unpoetischen Denkens und seines Weltbildes, insbesondere aber aus deren Eingeschränktheit. Das unpoetische Denken ist nämlich mit einer Einbuße sowohl an menschlicher wie auch an Welttotalität verbunden. Schon Sarah Stickney bezeichnet die Gedankengänge des Geschäftsmannes als ›bounded by the limits of the Bank of England‹¹⁶⁷ und sagt vom Geologen, er habe ›eyes, thoughts, and memory for nothing but strata‹¹⁶⁸; Hunt spricht von der ›cheerless philosophy which [...] reduces the mind to a mechanical condition‹¹⁶⁹. Erst das poetische Denken kann bei Allingham ›scientific limitations‹¹⁷⁰, bei J. C. Shairp die Beschränkungen durchbrechen, die ein Object ›merely sensible‹ oder als ›mere notion of the understanding‹¹⁷¹ erscheinen lassen. Bei Sonnenschein muß sich der Naturwissenschaftler mit ›single aspects‹ begnügen, muß ›confine his view‹ — das Ergebnis: ›the soul of nature escapes him‹¹⁷². Auch bei Brimley beschäftigen den Wissenschaftler nur ›single, separate qualities of an object‹¹⁷³; er hat es mit ›severed parts‹, nicht wie der Dichter mit ›organic wholes‹¹⁷⁴ zu tun. Mit einem Wort: das unpoetische Denken ist das Produkt nur einiger weniger aus der großen Zahl der geistigen und seelischen Kräfte des Menschen und stellt eine lückenhafte, häufig auch sinnentleerte Welt dar. Doch ›man is not content always to confine his view to aspects of things; he needs also to regard them as a whole‹¹⁷⁵; er ist beseelt von dem Wunsch, ›to find the universe an object which can satisfy the claims of his emotional as well as his intellectual nature‹¹⁷⁶. Damit

ist die Funktion des poetischen Denkens auf eine knappe Formel reduziert: es restauriert die Totalität der Welt und stellt sie als von Leben und Sinn erfülltes Ganzes dar; zugleich stellt es die Totalität des Menschen, die in der Beschränkung durch die materialistische und andere unpoetische Perspektiven verloren gegangen war, wieder her, hebt dadurch sowohl die Selbstentfremdung des Menschen wie die Entfremdung von Mensch und Welt auf und stiftet zwischen ihnen harmonische Übereinstimmung.

4. Spaltung und Konkurrenz der geistigen Disziplinen

a) *Spaltung*

Es wurde bereits ausführlich dargelegt, daß man in Bezug auf das 19. Jahrhundert mit größerem Recht vom Antagonismus des poetischen und unpoetischen Denkens als vom Gegensatz von ›poetry‹ und ›science‹ spricht. Denn der poetische Denkmodus, jener

[...] order of thought, [which], [...] while it contradicts nothing in the body of truth which Science has made good, permeates the whole with a higher meaning, and transfigures it with splendour which is Divine¹⁷⁷,

ist nicht allein dem Dichter vorbehalten: J. C. Shairp betont, daß ›the field over which Poetry ranges become co-extensive with the domain of Philosophy, and indeed of Theology‹¹⁷⁸. Er hofft sogar darauf, daß sich eines Tages das poetische Denken auch in den Naturwissenschaften durchsetzen wird:

The instinctive faith of the poet cannot be vindicated till, not in Poetry only, but by Science and Philosophy also, the unity and the life that is in Nature are fully recognised.¹⁷⁹

Und in der Tat war es Naturwissenschaftlern immer schon möglich, die Welt ›poetisch‹ wahrzunehmen:

[...] if [...] the physicist be a man not only of wide and accurate knowledge, but of large soul, — if his knowledge has become a part of him, has melted into his being, then his heart will be free to kindle and rejoice at the great things of Nature which he sees, as genuinely as the unreflecting child, the thoughtful peasant, or the most spontaneous poet. [...] [W]hen [the great scientists] [...] stood on the utmost verge of their scientific knowledge, and looked from what they had been allowed to see out upon the great beyond, they were rapt into that mood of wonder, akin to awe, which is the very essence of Poetry.¹⁸⁰

›Poetry‹ als eine bestimmte Form der Wahrnehmung von Objekten gehört bei Shairp nicht nur zum Fundus der Philosophie und Theologie; sie ist auch dem Naturwissenschaftler möglich. Derselbe Gedanke taucht im 19. Jahrhundert immer wieder auf: es gibt einerseits Naturwissenschaftler, die der ›cheerless philosophy‹

des Materialismus und Mechanismus anhängen, und andererseits solche, die fähig sind, die Welt auch poetisch wahrzunehmen. Man könnte in dieser Hinsicht fast von einer Spaltung der Naturwissenschaften in eine poetische und eine unpoetische Disziplin sprechen.

Ähnliches scheint auch für die Philosophie zuzutreffen. Während die Anhänger Benthams ›philosophy‹ in der Regel gleich ›logic‹ setzen¹⁸¹, unterscheiden viele Viktorianer von dieser rationalen Philosophie eine andere, die man zu Recht ›poetisch‹ nennen könnte, da sie die Welt aus einer Perspektive betrachtet, die alle Merkmale der poetischen Perspektive zeigt. Dowden schreibt, es sei ›a strange mistake‹,

[...] to regard the philosopher as a mere machine for the manufacture of systems. Deeper than the region of the elaborative intellect lies a region of active and moral tendencies, [which] [...] are the material out of which a man's philosophy shapes itself.¹⁸²

Und E. A. Sonnenschein zitiert Mark Pattisons Auffassung, ›philosophy‹ sei ›a disposition, a method of conceiving things — not series of demonstrable propositions‹, ja, letztlich ›the capacity of reverence for the wider universe of which one's positive knowledge touches merely the fringe‹¹⁸³. Später greift noch einmal Matthew Arnold diesen Gegensatz von mechanistischer, formallogischer und ›poetischer‹ Philosophie auf, und zwar in seinem Angriff auf die zeitgenössische Philosophie, die sich mit ihren ›reasonings about causation and finite and infinite being‹ brüstet¹⁸⁴, und auf die zeitgenössische Religion, die ›has materialised in the fact‹¹⁸⁵. Beiden prophezeit Arnold, an ihre Stelle werde eines Tages die Poesie treten: ›most of what now passes with us for religion and philosophy will be replaced by poetry.‹¹⁸⁶

Offensichtlich bedeutet der Gegensatz von poetischem und unpoetischem Denken in der viktorianischen Epoche einen Riß mitten durch die verschiedenen geistigen Disziplinen: es gibt tendenziell zwei Philosophien, zwei Theologien, zwei Naturwissenschaften¹⁸⁷, ja sogar zwei Klassen von Dichtungen¹⁸⁸, von denen sich die eine poetischer, die andere unpoetischer Denkmodi bedient. So ist z. B. B. E. A. Sonnenschein der Auffassung, Literatur, Geschichte und Natur könnten sowohl unter ›wissenschaftlichen‹ wie unter ›poetischen‹ Gesichtspunkten betrachtet werden: ›One branch of either of the great departments, nature and literature, may give scope for both energies of the soul‹¹⁸⁹.

Äußeres Anzeichen für diese Spaltung der geistigen Disziplinen ist das Auftreten jeweils antagonistischer Bedeutungsvarianten bestimmter Schlüsselwörter in ›poetischen‹ bzw. ›wissenschaftlichen‹ Kontexten. Schon in der Romantik hatte Wordsworth die ›knowledge‹ des Dichters von der des ›Man of Science‹¹⁹⁰ unterschieden, Shelley den Gegensatz von imaginativer und utilitaristischer ›pleasure‹ und materialistischer und poetischer ›utility‹¹⁹¹ betont; letzteren Gegensatz heben auch Ruskin¹⁹² und Mackay¹⁹³ hervor. — Am auffälligsten ist jedoch die Herausbildung zweier verschiedener Bedeutungen von ›truth‹; und wenn auch, wie M. H. Abrams gezeigt hat, keineswegs eine einhellige Meinung darüber besteht,

was poetische im Unterschied zu ›wissenschaftlicher‹ Wahrheit ist¹⁹⁴, so wird doch der Antagonismus zwischen den beiden Wahrheiten nicht bestritten: ›There is one truth of science, and another of poetry.¹⁹⁵

b) Konkurrenz

In diesen Bedeutungsvarianten spiegelt sich jedoch nicht nur der Riß durch das System der Wissenschaften, sondern sie verweisen auch eindringlich auf die geheime Verwandtschaft von poetischen und unpoetischen Denkmodi, die letztlich das Ergebnis des zwischen beiden ausgetragenen Konkurrenzkampfes ist¹⁹⁶. Dieser Konkurrenzkampf impliziert sowohl den antithetischen Gegensatz wie die geheime Verwandtschaft; denn in dem Augenblick, in dem ›poetry‹ die wesentlichen Ziele von ›science‹, nämlich ›truth‹ und ›utility‹, zu ihren eigenen erklärt, muß sie diese Ziele für sich selbst neu definieren, um ihre Selbständigkeit zu wahren. Der geheimen Verwandtschaft von ›poetry‹ und ›science‹ sind sich auch die Viktorianer bewußt: George Henry Lewes fordert z. B., über alle Unterschiede hinweg die ›underlying resemblances‹ von ›Science‹ und ›Art‹ — so lautet bei ihm das Gegensatzpaar — zu registrieren; denn: ›It is only because men have been attracted by the differences that they have overlooked the not less important affinities.¹⁹⁷ — Auch die Methoden von ›poetry‹ und ›science‹ sind manchmal ähnlich: bei Dowden z. B. entsprechen die ›inferences‹, die der Naturwissenschaftler aus der Beobachtung der Natur zieht, aufs genaueste den ›intimations‹, die sie dem Dichter vermittelt. Nicht von ungefähr weist J. H. Newman auf die Analogie von poetischer und naturwissenschaftlicher Abstraktion hin:

Poetry [...] delineates that perfection which the imagination suggests, and to which as a limit the present system of Divine Providence actually tends. Moreover, [...] it bounds and finishes off the confused luxuriance of real nature; while, by a skilful adjustment of circumstances, it brings into sight the connexion of cause and effect, completes the dependence of the parts on one another, and harmonizes the proportions of the whole. It is then but the type and model of history and biography, [...] bearing some resemblance to the abstract mathematical formulae of physics, before they are modified by the contingencies of atmosphere and friction.¹⁹⁸

Die Konkurrenz von ›poetry‹ und ›science‹, poetischen und wissenschaftlichen Denkformen um eine gültige und umfassende Deutung der Welt erklärt möglicherweise auch die zunehmende Bedeutung nicht nur von ›truth‹, sondern auch von Wörtern wie ›thought‹ und ›reflection‹ in der Sprache der viktorianischen Literaturtheorie und Kritik — Wörter, die in der romantischen Literaturtheorie zwar auch schon eine gewisse Rolle spielen, die nun aber immer mehr hervortreten, da sie anscheinend besser als ›imagination‹ dazu geeignet sind, die wissenschaftlich-ernste Grundhaltung des viktorianischen ›Sage‹ oder ›Prophet‹ zu charakterisieren¹⁹⁹. Die Wichtigkeit von ›thought‹ in der Dichtung wird von den viktorianischen Theoretikern und Kritikern immer wieder hervorgehoben. Das *Athenaeum* beklagt sich 1842 über das 18. Jahrhundert: ›Little by little, [...] Thought had perished out of the way of the appointed and most beaten rhythm.²⁰⁰ Aus dem Chor der

Stimmen in viktorianischen Reviews mögen einige zu Wort kommen:

[...] the highest and rarest kind of poetry is that of thought [...].²⁰¹

[...] the natural mood of the poet is that of intense reflection.²⁰²

The lives and works of those poets who in the present century have had great influence upon thoughtful men — those of Goethe and of Wordsworth, for example — show clearly that such success is achieved, not by natural powers alone, but also by deep study and thought.²⁰³

It remains true [...] that intellect, or thought — clear, large intellect [...], deep abundant thought, such as we find in the best philosophical writings — are essential towards forming a great poet.²⁰⁴

A peculiar play of imagination is preeminently poetic, but thought, reflection, the genuine passions of man — these must still constitute the greater elements of the composition, whether it be prose or poem.²⁰⁵

Das letzte Zitat bringt deutlich zum Ausdruck, daß mit der Aufwertung von ›thought‹ und ›reflection‹ (und auch ›passion‹) eine gewisse Abwertung der ›imagination‹ verbunden ist. Das alte Lockesche Mißtrauen gegen die Einbildungskraft, das sich noch in Dr. Johnsons *Dictionary* niederschlägt, wo ›imagination‹ als ›an unsolid or fanciful opinion‹ definiert wird, wird in einem Zeitalter, in dem die Dichtung ernste philosophische Aufgaben wahrhaben soll, wieder wach. Eine Dichtung, die mit den Methoden und Zielen der Naturwissenschaften zu konkurrieren hat und deren Aufgabe es sein kann, ›to reflect the age‹, kann diese Funktion nicht mit Hilfe einer ›imagination‹ erfüllen, die mit allen ihr traditionell angelasteten negativen Eigenschaften behaftet ist. Als einer der ersten kritisiert Henry Taylor im Vorwort zu *Philip van Artevelde* im Rahmen seines Angriffs auf Byron und Shelley auch das romantische Konzept der ›imagination‹:

[...] no man can be a very great poet who is not also a great philosopher. [...] I would have no man depress his imagination, but I would have him raise his reason to be its equipoise. [...] [I]magination and passion, [...] unsupported, will never make a poet, in the largest and highest sense of the appellation [...]. Shelley and his disciples [...] would transfer the domicile of poetry to regions where reason, far from having any supremacy or rule, is all but unknown [...]; to seats of anarchy and abstraction, where imagination exercises the shadow of an authority, over a people of phantoms, in a land of dreams.²⁰⁶

›Imagination‹ zeichnet sich bei Henry Taylor durch mangelnden Realitätsbezug aus: sie bewegt sich in einem Traumland; folglich zählt sie zu den ›mere luxuries of poetry‹²⁰⁷, die von den Viktorianern, die der Dichtung höhere Aufgaben zuge-dacht haben, nur gering eingeschätzt werden. — Walter Bagehot weist Shelleys Definition der Dichtung als ›the expression of the imagination‹ als ›an inadequate notion‹²⁰⁸ zurück. Von ›that mere intellectual luxury of imaginative thought‹ ist in W. H. Smiths Artikel 1849 im *Blackwood's Magazine* die Rede,²⁰⁹ und Coventry

Patmore übt 1856 heftige Kritik an den Vertretern der ›Spasmodic School‹, weil sie das Publikum mit ›the paperhangings of fancy, the chandeliers of imagination, and the 'stucco' of poetic diction‹ abspeisten, dagegen ›the bricks of common sense‹, ›the rafters of reflection, and the corner and keystones of morality‹ vermissen ließen²¹⁰. – Charles Mackay führt sogar die Tatsache, daß viele seiner Zeitgenossen der Dichtung überdrüssig geworden seien, auf die Überbewertung von ›imagination‹ und ›fancy‹ – die Begriffe werden fast synonym gebraucht – zurück:

The poet has been thought a trifler; the obstinate devotee of a defunct art, which, in its most vigorous time, was only fitted for the amusement of the idle and the frivolous. This misconception has arisen from various causes; [...] [but] in a great [...] degree, from the incompetence of the vast multitude of persons who have been styled poets without the slightest right to the title – mere verse-makers, who have thrown discredit upon the name, not knowing that the hold of poetry upon the fancy and the imagination is secondary to its sway over the heart and the intellect, and that the *true* poet can preach and prophecy as well as sing.²¹¹

Die Kombination von Herz und Intellekt hat hier die unverantwortliche Imagination verdrängt, deren Produkte als ›mere fictions‹²¹⁴ bezeichnet werden, die natürlich mit jener ›vital truth‹, die die wahre Dichtung anstrebt, nicht konkurrieren können. Die Dichtung hat sich dem Geist der Epoche anzupassen: ›it is an earnest age‹, daher muß ›the man who would exert any influence over such an age‹, selbst ›thoroughly and hopefully in earnest‹ sein²¹³, d. h. vom ernstesten Geist wissenschaftlicher Wahrheitssuche beseelt sein. Die Imagination ist dem ernstesten, wissenschaftlichen Geist der viktorianischen Epoche zum Opfer gefallen. Charles Mackay ist nicht allzuweit von jenem Verfechter der Benthamschen Philosophie entfernt, der 1824 im *Westminster Review* in einem Artikel über Moore schreibt:

Unfortunately, the exclusive culture of the faculty of imagination has but too strong a tendency to impair the powers of judgment.²¹⁴

Die Dichtung bzw. das poetische Denken können nur dann mit dem unpoetischen wissenschaftlichen Denken konkurrieren, wenn sie auf den Gebrauch einer unverantwortlichen ›imagination‹ verzichten.

Die Abwertung der ›imagination‹ läßt sich nicht trennen vom weitgehenden Verlust der in der Romantik erworbenen Bedeutungen des Wortes. Das verrät schon der meist undifferenzierte Gebrauch von ›imagination‹ und ›fancy‹ in der viktorianischen Literaturtheorie und Kritik.²¹⁵ Außerdem treten im 19. Jahrhundert wieder Bedeutungen von ›imagination‹ in den Vordergrund, die im 18. Jahrhundert geprägt wurden und die weitgehend der elementaristisch-empiristischen Psychologie verpflichtet sind. In diesem Fall unterscheidet sich ›imagination‹ kaum von Coleridges ›fancy‹; sie ist nicht mehr als ›a mode of memory emancipated from the order of time and space‹²¹⁶. George H. Lewes z. B. beschreibt die ›imagination‹ als ›the power of forming images‹ und weist ihr lediglich die Funktion zu, ›[to] recall what Sense has previously impressed.‹²¹⁷ Vom Gedächtnis unterscheidet sie sich

nur durch ihre ›powers of selection and recombination‹²¹⁸. Ähnliche Auffassungen wurden bereits im 18. Jahrhundert vertreten; insofern wirft Lewes' Begriff der ›imagination‹ ein bezeichnendes Licht auf die Rezeption des romantischen ›imagination‹-Begriffs durch die Viktorianer. — Als repräsentativ kann auch Alexander Smiths Aufsatz ›The Philosophy of Poetry‹ gelten, der 1835 im *Blackwood's Magazine* veröffentlicht wird. Smith weist der ›imagination‹ darin zwei Aufgaben zu: sie ist verantwortlich für die Redefiguren und sprachliche Bilder:

The first of these is where a figure of speech — a trope or metaphor — is used for the mere purpose of giving strength or illustration to some expression of feeling. The other — and what is more properly called imagery in poetry — is where the recollection or imagination of a sensible impression is that itself which moves the feeling. [...] [A]s sensible objects are so often the exciting causes of feeling, the happy conveyance of the impressions they create is one of the chief arts of the poet. Hence the *picturesque* character of poetical language — its aptitude to present a picture or image of an actual object calculated to affect us.²¹⁹

›Imagination‹, so wie sie in diesem Aufsatz verstanden wird, hat nichts mit Coleridges organischer oder selbst Shelleys platonischer ›imagination‹ zu tun. Sie geht vielmehr assoziativ vor — ›pours forth the stream of its associations as they rise from their source‹²²⁰ —, steht in enger Beziehung zur Erinnerung und ist primär visuell — ein Gedanke, der bereits von Addison in seinen *Spectator*-Aufsätzen zur ›imagination‹ vorgetragen wurde²²¹. Von den mechanistischen Theorien der ›imagination‹ unterscheidet sich diese Theorie lediglich insofern, als nicht die eigentlichen Assoziationsgesetze im engeren Sinne gelten, sondern die einzelnen Elemente im Strom der visuellen Assoziationen durch das Gefühl vermittelt werden²²². — Der Gedanke, daß ›imagination‹ etwas mit der ›imagery‹ bzw. dem ›picturesque character‹ der Dichtung zu tun habe, bleibt das ganze 19. Jahrhundert hindurch lebendig. Noch 1886 bezeichnet Thomas Whittaker in einem Aufsatz mit dem Titel ›The Musical and the Picturesque Elements in Poetry‹ im *Macmillan's Magazine* die ›imagination‹ als ›visual‹²²³.

Manchmal erscheint ›imagination‹ auch als die Fähigkeit des Dichters, Fiktionen herzustellen; ›[a] novel‹, heißt es in Alexander Smiths Aufsatz, ›is entirely a work of imagination‹²²⁴. David Masson bezeichnet in einer ausführlichen Erörterung des ›imagination‹-Begriffs in einem Artikel im *North British Review* den ›act of cogitation‹ des Dichters als ›the intellectual invention of fictitious circumstance‹²²⁵.

Als Fiktion, Erfindungs- oder visuelle Vorstellungskraft kann die ›imagination‹, selbst wo sie nicht ausgesprochen negative Obertöne hat, nur noch eine relativ bescheidene Rolle bei der Entstehung und Rezeption von Dichtung spielen, die als poetisches Denken andere, gewichtigere Funktionen zu erfüllen hat. ›Imagination‹ ist entweder anderen Kräften untergeordnet — ›It is not the imaginative process by itself, and merely as such, but the feelings that attend it, the expression of which is poetry‹²²⁶ — oder ihnen beigeordnet wie schon bei Hazlitt, der ›poetry‹ als ›the language of the imagination and the passions‹²²⁷ bezeichnet — eine Definition, die wenig später fast wörtlich von John Wilson im *Blackwood's Magazine* aufgegriffen

wird²²⁸. Noch 1873 beschreibt Courthope Dichtung als ›the art of producing pleasure for the imagination, the reason, the feelings, by means of metrical language.‘²²⁹

Aber selbst dort, wo die ›imagination‹ weiterhin eine zentrale Stellung einnimmt, wo sie nicht abgewertet und ›passion‹ oder ›thought‹ und ›reflection‹ untergeordnet ist, hat das Wort die in der Romantik erworbenen Bedeutungen nicht bewahrt. Coleridges Konzept einer organischen ›imagination‹ ist fast ganz in Vergessenheit geraten²³⁰. Nur in seltenen Fällen werden seine Gedanken so aufgegriffen wie in David Massons Aufsatz über Wordsworth im *North British Review* 1850:

Perhaps the phrase that [...] would best convey the notion of what is meant by imagination as the faculty of the poet, would be [...] 'Creative Energy.' For this phrase would carry with it [...] the [essential] discrimination [...] of the poetic faculty [...] both from that passive sensibility by which the mind, presenting, as it were, a photographic surface to the universe, receives from it impressions of whatever is; and also from that minor [...] exercise of activity by which the mind [...] recollects, registers, and compares [these impressions] [...]. What the imaginative or poetic faculty does is something beyond this; and is more akin [...] to the operation of that original cosmic power at whose fiat the atoms and the elements sprang first together. A certain accumulation of material [...] being supplied by the consciousness, and lying there ready, it is the part of this faculty to discharge into them a portion of *self* that shall fuse them into a living whole, capable of being contemplated with pleasure. This, the *poiesis* or creation of new unities [...] is essentially the function of the imagination.²³¹

Hier sind eine ganze Reihe der grundlegenden Züge der Coleridgeschen ›imagination‹-Lehre vereinigt: das Werk der ›imagination‹ als Abbild des Schöpfungsaktes, ihre Unterscheidung von eher mechanischen Aktivitäten des Intellekts, sowie die Schöpfung einer organischen Ganzheit.

Demgegenüber wird in der viktorianischen Literaturtheorie und Kritik das Konzept einer interpretativen und kontemplativen ›imagination‹ entwickelt, die die Funktionen des poetischen Denkens zu erfüllen in der Lage ist. ›Imagination[‘s] [...] eyes discern, and know that it is immortal, the essential light that trickles in a transient tear. Therefore it was that Wordsworth called her 'The Vision and the Faculty Divine'‘²³², schreibt John Wilson 1835 im *Blackwood's Magazine*. Die Imagination erscheint hier als eine Fähigkeit, ins Wesen der Dinge vorzudringen; sie hat – nicht ohne Grund zitiert Wilson Wordsworth – nicht die Aufgabe, organische Ganzheiten zu schaffen, sondern sie ist ›Vision‹ des Wesens. Nicht von ungefähr bezeichnet sie deshalb J. C. Shairp in einem Artikel im *North British Review* als ›interpretative power‹, die die ›essence‹ und ›inner truth‹ von Objekten darstelle²³³. Auch E. Dowden begreift sie als eine die Erscheinungswelt interpretierende Kraft:

In the simplest sense the appearances of the world around us are *natural signs*, appealing through the senses to the heart and soul, and interpreted by the imagination.²³⁴

Rowland Prothero schreibt ihr in einem Artikel im *Edinburgh Review* das Vermögen zu, »[to] read [...] the inner truth of circumstances«²³⁵. Damit hat sich der »imagination«-Begriff weitgehend den Erfordernissen des poetischen Denkens angepaßt. Er bezeichnet nicht mehr so sehr eine schöpferische Tätigkeit, als vielmehr eine »mode of apprehension«²³⁶, eine besondere Weise, die Welt wahrzunehmen und darzustellen. Dies ist wiederum, wie schon das Hervortreten von Wörtern wie »thought«, »reflection«, »philosophy« und »truth«, ein Zeichen für die Konkurrenz poetischer und unpoetischer Wahrnehmungs- und Denkprozesse. Um als ernstzunehmender Konkurrent vor allem der Naturwissenschaften auftreten zu können, muß das poetische Denken deren Ziele – insbesondere »truth« – und die Ernsthaftigkeit des »thought« übernehmen. Auf diese Weise finden indirekt Elemente des wissenschaftlichen Geistes Eingang in das poetische Denken und damit auch in die Dichtung.

5. Poetisches Denken und praktisches Handeln

Das poetische Denken konkurriert mit dem unpoetischen Denken nur als Erkenntnisprozeß, nicht aber im Bereich des praktischen Handelns; die Lösung ökonomischer, sozialer und politischer Probleme überläßt es meist widerspruchlos dem unpoetischen Denken. Sarah Stickney behauptet sogar: »when substituted for common sense, [...] poetic feeling can be absurd or contemptible«²³⁷. Daß dies keineswegs eine immanente Bedingung des poetischen Denkens ist, zeigt sich am Beispiel Shelleys, der fest von der Möglichkeit der Fortsetzung poetischen Denkens als poetisches Handeln überzeugt ist, wenn er fordert: »we want the poetry of life«²³⁸. Bei den Viktorianern ist dagegen die »poetry of life« zur »poetry« einer kontemplativen Weltbetrachtung geschrumpft, die in der Praxis den Kräften das Feld überläßt, die sie in der Theorie auf heftigste bekämpft.

Diese Reduzierung der poetischen Verhaltensweisen auf eine kontemplative Haltung tritt auch in dem Gegensatz von poetischem und utilitaristischem Denken hervor, der sich nahtlos in das bekannte antithetische Grundmuster poetischer und unpoetischer Wahrnehmungs- und Denkprozesse einfügt. – Bei Sarah Stickney z. B. tritt das poetische Denken einem als »scientific« bezeichneten utilitaristischen Denken antagonistisch gegenüber, das sich mit den Dingen vor allem unter dem Aspekt ihrer Brauchbarkeit »[to] multiply [...] bodily comforts« beschäftigt²³⁹. Der Verfasser eines Aufsatzes mit dem Titel »What is Poetry?« in *Chambers' Edinburgh Journal* stellt dem poetischen Denken diejenigen Aktivitäten des menschlichen Geistes gegenüber,

[...] which delight exclusively in matters of fact, and in regarding things barely as they are; which judge rigidly of all things as they do actually bear upon each other, and plod for ever amongst material interests [...].²⁴⁰

Damit ist zweifellos das als Erweiterung des materialistischen und mechanistischen Denkens bestimmte zweckrationale utilitaristische Denken gemeint, das – »most

needful for important ends in life²⁴¹ — Objekte primär unter dem Aspekt ihres materiellen Nutzens betrachtet. Es begreift — wie es in einem anderen, ebenfalls in *Chambers'* veröffentlichten Artikel heißt — die Welt als ›a mere convenience, by which [men] [...] are to supply their material wants²⁴² und entwickelt sogar einen eigenen Wertbegriff: denn es schätzt ›the value of a thing‹ allein danach ein, ›what it would fetch²⁴³ — nach seinem Handelswert also.

Das utilitaristische Denken ist jedoch, wie alle anderen Formen des unpoetischen Denkens, Beschränkungen unterworfen, denn es beschäftigt sich nur mit einem Teilaspekt der Welt, ist beispielsweise ›*exclusively*‹ am Faktischen interessiert, betrachtet Objekte als ›a mere convenience‹ und ›*limits* happiness to the objects of sense²⁴⁴. Das poetische Denken ist solchen Beschränkungen nicht unterworfen: es zeigt die Natur, die das utilitaristische Denken einseitig als ›convenience‹ begreift, als

[...] a living companion, sympathizing with every emotion, and speaking in tones that can touch the heart, or animate the soul to exertion.²⁴⁵

Der utilitaristischen Kalkulation mit den Dingen steht die poetische Sympathie mit ihnen gegenüber; die Beziehungen zwischen Mensch und Welt stehen nicht im Zeichen einer materiellen Zwecken huldigenden Ratio, sondern der Liebe und Bewunderung²⁴⁶. Das poetische Denken hat also auch hier wieder die Funktion zu erfüllen, die Entfremdung von Mensch und Welt zu überwinden und zwischen beiden Harmonie zu stiften, denn nur eine Welt, die ›akin to [man's] [...] own nature‹ ist, kann ›the cravings of his immortal nature‹ befriedigen²⁴⁷.

Poetisches Denken ist jedoch nicht praxisorientiert wie das utilitaristische Denken, sondern kontemplativ. Indem es weite Bereiche der Welt einem allein der Zweckrationalität unterworfenen Denken entreißt, entzieht es sie jeglicher Praxis überhaupt und entrückt sie im Zuge ihrer Poetisierung in eine Sphäre kontemplativer Erkenntnis. Vielleicht rückt gerade deshalb die poetische Betrachtungsweise die Dinge so oft in räumliche oder zeitliche Distanz²⁴⁸ und scheut von jeglicher genaueren Untersuchung zurück²⁴⁹. Jedenfalls ist der Shelleysche (und auch Wordsworthsche) Anspruch, die unpoetische, von ›Self‹ und ›Mammon‹ reagierte Erfahrungswelt²⁵⁰ schließlich in eine reale poetische Welt umzugestalten, aufgegeben. ›Poetry‹ ist gleichsam ein nur an Sonntagen — ›on Sabbath, when resting from our labours²⁵¹ — mögliches, kontemplatives Denken, das nur zeitweilig das zweckrationale, die Lebenspraxis weiterhin bestimmende Werktagsdenken verdrängen kann und so gezwungen ist, dessen Existenz zu akzeptieren.²⁵²

IV. Der menschliche Maßstab: »Human Nature« und »Human Interest«

Der Sinn des Antagonismus von poetischem und unpoetischem Denken bzw. poetischen und unpoetischen Weltbildern wurde bereits erläutert: angesichts der Erfahrung der Entfremdung von Welt und Mensch fällt dem poetischen Denken die Aufgabe zu, die entfremdete Welt wieder als sinnerfüllte Totalität zu rekonstruieren und dadurch die Entfremdung und auch die Selbstentfremdung des Menschen zu überwinden. Dieser Vorgang spiegelt sich in der Sprache der viktorianischen Literaturtheorie und Kritik, in der das Kriterium des »Menschlichen« eine überaus große Rolle spielt.¹ In diesem Kriterium findet ein ganzer Komplex viktorianischer Leseerwartungen seinen Ausdruck; zugleich vermag es noch einmal Licht auf die Funktionen zu werfen, die das poetische Denken im Gesamtzusammenhang des viktorianischen Lebens erfüllt.

1. »(Human) interest«

Die Forderung nach »Menschlichkeit« der Dichtung erstreckt sich im 19. Jahrhundert auch auf ihre Inhalte. Die Dichtung kann ihr genügen, indem sie sich auf die unmittelbare Wiedergabe von »the ordinary realities of human nature«², von »human passion, human joy and suffering, human wants, and duties«³, kurz: auf die Beschäftigung mit »the human heart and human life«⁴ beschränkt, oder indem sie ihren Gegenstand, besonders wenn er mit der Sphäre des Menschlichen nicht unmittelbar zusammenhängt, »vermenschlicht«, in Beziehung zu Menschlichem bringt. Vor allem dieses letztere erwartet man von der Dichtung in der viktorianischen Epoche: die Humanisierung all jener »unpoetischen« Inhalte und Fakten — wie etwa der Erkenntnisse der zeitgenössischen Naturwissenschaft — denen viele Viktorianer verwirrt und fremd gegenüberstehen, weil sie sie mit ihrem eigenen Leben nicht mehr in Beziehung setzen können. Sidney Dobell erhofft sich z. B. von einem »perfect poem« die »humanization of abstract Truth«⁵; J. C. Shairp begreift die Funktion der Dichtung als »familiarising and humanising what Science has discovered«⁶:

Poetry [...] may [...] familiarise men's thoughts with the new regions which Science has won for them [...]. She can mediate between the warm, household feelings and the cold and remote acquisitions of new knowledge, and make the heart feel no longer feel 'bewildered and oppressed' among the vast extent and gigantic movements of the Universe, but at home amongst them, soothed and tranquillised.⁷

Auch für W. N. Dixon ist es die Aufgabe der Dichtung, durch Humanisierung neuer Erkenntnisse mit der wissenschaftlichen Entwicklung Schritt zu halten:

[...] as man's knowledge of the true nature of things widens and deepens, and as that knowledge is brought into relation with human nature, additions are made to the materials of poetry.⁸

Coventry Patmore schließlich ist der Auffassung, die Dichtung müsse die ›facts of science‹ ›in relation to universal truth and permanent humanity‹⁹ setzen – ja, Dichtung könne generell als ›truth or fact of properly human import‹¹⁰ begriffen werden. Damit drückt er dasselbe aus wie J. C. Shairp in *Aspects of Poetry*:

[...] the whole range of existence, or any part of it, when imaginatively apprehended, seized on the side of its human interest, may be transfigured into poetry.¹¹

Damit ist zugleich das Schlüsselwort genannt, das in diesem Zusammenhang immer wieder auftaucht: ›human interest‹ bzw. ›interest‹. Es spielt als Wertkriterium in der Sprache der viktorianischen Literaturkritik eine erhebliche Rolle. Coventry Patmore betont beispielsweise, daß Dichtung ›[a]nything that has in it genuine human interest‹¹² aufgreifen könne; J. A. Froude bezeichnet in einer Rezension von Arnolds *Poems* ›[w]hatever will excite interest in a healthy, vigorous mind‹ als ›a fair object of poetry‹¹³ und rät Arnold:

Let [Mr. Arnold] [...] choose what interests himself if he will interest his readers; and if he choose what is really human, let it come from what age it will, human hearts will answer it.¹⁴

Und W. N. Dixon nennt diejenige Dichtung die beständigste, die ›in addition to the ideas of the times in which it was produced, contains matter of permanent human interest‹¹⁵.

Man könnte mit Recht behaupten, daß das Verhältnis des viktorianischen Lesers zur Dichtung durch den Ausdruck ›human interest‹ zutreffend gekennzeichnet ist; denn in ihm spiegelt sich nicht nur der Antagonismus von poetischer und unpoetischer Welt und das Bemühen um Poetisierung des Unpoetischen, sondern er vermag auch in treffender Weise die weitgespannte Skala möglicher poetischer Wirkungen zu repräsentieren. ›[W]hat does interesting or uninteresting mean, but exciting or not exciting emotion?‹¹⁶ fragt Alexander Smith in seinem Aufsatz ›The Philosophy of Poetry‹ und dokumentiert damit den diffusen Charakter sowohl des ›interest‹-Begriffs wie der auf ihm aufbauenden Ästhetik, die an die Stelle der traditionellen Ästhetik des ›teach and delight‹ getreten ist und die das Belehrende¹⁷ wie den ästhetischen Genuß an der Form¹⁸ durch das Interesse an der ›relation of outward objects to the soul‹¹⁹ verdrängt hat²⁰.

Schon in Jeffreys Aufsatz über ›Beauty and Taste‹, einem der klassischen Texte der assoziationspsychologischen Ästhetik, taucht ›interest‹ als ästhetische Norm auf:

[...] beauty [...] depends [...] upon the associations which [...] may enable [...] inherent, and otherwise indifferent qualities [of objects], to suggest or recall to the mind emotions of a pleasurable or interesting description. [...] It follows [...] that, as an infinite variety of objects may thus reflect interesting ideas, so all of them may acquire the title beautiful [...].²¹

In dieser Passage läßt sich die unmerkliche Vermischung der traditionellen Ästhetik des Gefallens mit der modernen Ästhetik des »interest« besonders gut beobachten. Wenn Jeffrey nämlich Schönheit als die Fähigkeit von Objekten bezeichnet, im Betrachter »emotions of a pleasurable or interesting description« zu wecken, so scheint er mit dem Wort »pleasurable« noch der traditionellen Auffassung Recht zu geben, es sei die Aufgabe des ästhetischen Gegenstandes, »to please«. Tatsächlich aber kommt dem Begriff »interesting« eine viel größere Bedeutung zu; denn er ist es, der letztlich die Definition des »beautiful« ermöglicht. Damit ist zugleich der Kreis der herkömmlichen Wirkungsästhetik gesprengt; Jeffrey beklagt sich über die unzulängliche Einteilung des Schönen in »sublime, beautiful, and picturesque« und schlägt die Aufnahme weiterer Kategorien vor:

[...] why should there not be a separate name also for objects that interest by associations of [...] all the other distinct emotions and affections of our nature?²²

Insofern kann Jeffrey auch als einer der Initiatoren der für das 19. Jahrhundert charakteristischen weitgespannten Ästhetik des »interest« gelten. Dies trifft umso mehr zu, als er »interest« auch schon als »human interest« begreift (obwohl er diese Wendung nicht gebraucht), indem er die Bindung des »interest« an die menschliche Sphäre »as an axiom« verkündet: »we can never be *interested* in anything but the fortune of sentient beings [...].²³ Dies gilt ohne Abstriche auch für das spätere 19. Jahrhundert; mit dem einzigen Unterschied, daß für Jeffreys Nachfahren angesichts der Expansion des Unpoetischen (des im eigentlichen Sinne Uninteressanten) dessen Humanisierung und Einbeziehung in die Sphäre des menschlichen »interest« zum Problem werden muß.

Die Bedeutung des Wortes »interest« in der bürgerlichen Ästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts ist bisher vielleicht noch nicht gebührend beachtet worden. Lediglich Erwin Wolff weist in seinem Aufsatz »Der intendierte Leser« darauf hin, daß in »der englischen Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts [...] die Wörter *interest* und *interesting* auffällig oft [begegnen].²⁴ und verweist auf zwei sowohl zeitlich wie auch bezüglich ihres Gegenstandes weit auseinanderliegende theoretische Äußerungen, in denen der Begriff des »interest« eine Rolle spielt: Smolletts Vorwort zu *Roderick Random* (1748) und Wordsworth »Preface« (1800/1802)²⁵. Man könnte die Reihe der Beispiele aus dem 19. Jahrhundert mit Dobell, Patmore, Shairp, Dixon und anderen viktorianischen Kritikern fortsetzen; aber auch in Texten zweier prominenter Autoren spielt der »interest«-Begriff eine Rolle: Scott bezeichnet es in dem bekannten Brief an Dryasdust – dem Vorwort zu *Ivanhoe* (1819) – als Aufgabe des historischen Romans, »to excite an *interest* for the traditions and manners of Old England.«²⁶ Und Matthew Arnold gibt in

seinem Vorwort zu den *Poems* von 1853 auf die Frage ›What are the eternal objects of Poetry, among all nations, and at all times?‹ die Antwort:

They are actions; human actions; possessing an inherent *interest* in themselves, and which are to be communicated in an *interesting* manner by the art of the Poet. [...] The Poet, then, has in the first place to select an excellent action; and what actions are the most excellent? Those, certainly, which most powerfully appeal to the great primary human affections: to those elementary feelings which subsist permanently in the race, and which are independent of time. These feelings are permanent and the same; that which *interests* them is permanent and the same also. [...] To the elementary part of our nature, to our passions, that which is great and passionate is eternally *interesting*; and *interesting* solely in proportion to its greatness and to its passion.²⁷

In dieser Passage kommt das Wort ›interest(ing)‹ als Inbegriff der poetischen Wirkung auf knapp zwei Seiten insgesamt fünfmal vor.

Verbindliche Interpretationen des ›interest‹-Begriffs liegen noch nicht vor. Erwin Wolff unterstreicht in seinem Aufsatz die enge Verbindung von ›interest‹ und ›interesting‹ mit dem Moment der ›novelty‹²⁸ und charakterisiert den ›interessierten Leser‹ als den ›neugierigen Leser‹²⁹, der sich durch das ›spezifisch bürgerliche [...] Bedürfnis nach romantischer Verfremdung des Gewohnten‹ auszeichnet, ›ein Bedürfnis, das [...] wie das Unterhaltungsbedürfnis [...] nach temporärer Entlastung von den Zwängen bürgerlicher Seßhaftigkeit verlangt‹³⁰. Es scheint jedoch, daß diese Erklärung nur eine Seite des Begriffs ›interest(ing)‹ trifft. Er bezeichnet nämlich auch – und ebenfalls ›im etymologisch ursprünglichen Sinn des ›Dabeiseins‹ bzw. Dabeiseinwollens‹³¹ – die im Zeichen der Sympathie angestrebte Identifikation des Lesers mit dem Gelesenen. Der interessierte Leser ist nicht nur der neugierige Leser, sondern auch der mitfühlende Leser, der Leser, der am Fremden teilhaben kann, weil er in ihm letztlich sich selbst zu finden vermag. Das gilt nicht nur für den mit dem Romanhelden sympathisierenden Leser von Smolletts *Roderick Random*³², sondern auch für den Leser Scotts, der sich mit den Romanfiguren auf ›that extensive neutral ground of manners and sentiments‹ trifft, ›which aris[e] of out [!] the principles of our common nature‹³³; für den Leser Wordsworths, dem ›incidents and situations from common life‹ ›interesting‹ erscheinen, weil in ihnen ›the primary laws of our nature‹³⁴ zum Vorschein kommen, und schließlich auch für den Leser vom Typ Arnolds, der den ›excellent human actions‹ ›interest‹ entgegenbringt, weil sie auf die ›primary human affections‹ und den ›elementary part‹ seiner Natur wirken.

Die Ästhetik des ›interest‹ ist also auch eine Ästhetik der Sympathie, des emotional gestimmten Einfühlungsvermögens, und zwar bereits bei Jeffrey, der seine Ästhetik weitgehend auf der ›sympathy‹ aufbaut³⁵. Auch in der Literaturkritik des 19. Jahrhunderts spielt der Begriff weiterhin eine gewisse Rolle, wenn er auch gegenüber ›(human) interest‹ und der Betonung der ›Menschlichkeit‹ der Dichtung etwas zurücktritt³⁶. – Insgesamt gesehen, scheint sich im Begriff des ›human interest‹ die Vielschichtigkeit der bürgerlichen Ästhetik treffend zu spiegeln. Einerseits bezeichnet er die Lust am Fremden, Unvertrauten, die sich sowohl

als »curiosity« und Unterhaltungsbedürfnis wie auch im Streben nach Transzendierung der eigenen Natur äußert; andererseits meint er aber auch das Festhalten an der eigenen menschlichen Natur in einer Zeit, in der sie wie nie zuvor von der Entfremdung bedroht erscheint, und den Versuch, ihr alles Fremde zu assimilieren.³⁷

2. Der Dichter als Mensch

a) Totalität

William Henry Smith widerspricht in seiner Rezension von Tennysons *Princess* im *Blackwood's Magazine* der herkömmlichen romantischen Auffassung, die Dichtung sei ein Produkt der »imagination«; diese bringe vielmehr die Dichtung von »the highroads of human thought«³⁸ ab und setze schließlich das Prinzip der modernen Arbeitsteilung auch in der Sphäre der Dichtung durch. Smith argumentiert folgendermaßen:

In our high intellectual industry, there goes on a certain division and subdivision of labour analogous to that which marks the progress of our commercial and manufacturing industry. The first men of genius were historians, poets, philosophers, all in one [...]. A Hesiod or a Gower chant all they know — science, or religion, or morality.

Es kommt zur Aufteilung der ehemals unlösbar miteinander verschmolzenen Impulse in das poetische Gattungsgefüge: epische, didaktische, dramatische und lyrische Dichtung werden geboren.

At length comes that mere intellectual luxury of imaginative thought — that gathering in of beauty and emotion from all sources — that subtle blending of a thousand pleasing allusions and flitting images — exquisite for their own sake, and constituting what is considered as pre-eminently the poetical description of natural scenery, or the poetical delineation of human feeling.

But it is possible that this intellectual division of labour may be carried too far. This luxury of imaginative thought may be found supporting itself on the slenderest base imaginable of either incident or reflection, may almost be divorced from those first natural sources of interest which affect all mankind [...].

A peculiar play of the imagination is pre-eminently poetic, but thought, reflection, the genuine passions of man — these must still constitute the greater elements of the composition, whether it be prose or poem [...].

If poetry has been deserting the highroads of human thought — if it has grown more limited as it has grown more subtle — there may be some ground for suspecting that the public will desert it.³⁹

Imaginative Dichtung erscheint hier als ein Produkt moderner Arbeitsteilung; ihr wird das Ideal einer ihrer eigentlichen Funktion treuen Dichtung entgegengestellt, die nicht getrennt ist von »those first sources of interest which affect all mankind« und die auch nicht »the highroads of human thought« verlassen hat; kurzum:

die – so vage das auch wiederum klingen mag – sich ihre ›Menschlichkeit‹ bewahrt hat als ein Produkt menschlicher Totalität aus ›thought, reflection, the genuine passions of man‹, nicht nur einer spezialisierten Fertigkeit, die nur aus der Zerstörung menschlicher Totalität hervorgehen kann.

In der Konfrontation des Dichters als Verkörperung menschlicher Totalität mit dem einseitig ausgebildeten Spezialisten ist die Erfahrung der Selbstentfremdung des Menschen festgehalten und zugleich der Versuch, zumindest in der Dichtung einen Bezirk zu wahren, in dem die Prinzipien der Arbeitsteilung und Spezialisierung keine Gültigkeit haben, und in dem menschliche Totalität noch möglich ist. Schon Wordsworth nennt in seinem ›Preface‹ den Dichter ›a man speaking to men‹⁴⁰, ›the rock of defence for human nature‹⁴¹ und läßt ihn seinen Lesern primär als Mensch, nicht als Spezialist, gegenüberreten:

The poet writes under one restriction only, namely, the necessity of giving immediate pleasure to a human Being possessed of that information which may be expected from him, not as a lawyer, a physician, a mariner, an astronomer, a natural philosopher, but as a Man.⁴²

Wordsworths Gedanken werden in der viktorianischen Literaturtheorie und Kritik immer wieder aufgegriffen, u. a. in Robert Spence Watsons Aufsatz, ›Wordsworth's Relations to Science‹, der 1884 im *Macmillan's Magazine* veröffentlicht wird. Wie Wordsworth sieht Watson in der Dichtung ein Gegengewicht zu den zeitgenössischen Spezialisierungsprozessen:

This is the day of specialised study — of specialised life. In all branches of human affairs, intense competition, the pressure of numbers, the desire to go far, the wish to know much and to know it accurately, have led to sub-division of labour, to the individual man's becoming a specialist — in some instances 'a tool or implement.' [...] The stunting and dwindling soul-processes must be counteracted; and surely it is to poetry that we must look as to the force which best can counteract them.⁴³

Auch Elizabeth Barrett verkündet 1842 im *Athenaeum* in einer Rezension von Wordsworths ›Poems, Chiefly of Early and Late Years‹: ›Poetry ought to be the revelation of the complete man‹⁴⁴ und fügt hinzu:

'Art,' it was said long ago, 'requires the whole man,' and 'Nobody,' it was said later, 'can be a poet who is anything else;' but the present idea of art requires the segment of a man, and everybody who is anything at all, is a poet in a parenthesis.⁴⁵

Wie Elizabeth Barrett geht auch Sidney Dobell in seiner ›Lecture on the 'Nature of Poetry'‹ (1857) von der Vorstellung menschlicher Totalität aus, wenn er ›a perfect poem‹ als ›the perfect expression of a perfect human mind‹ definiert und später erläutert: ›A perfect mind [...] possesses, in due proportion, every human quality [...].‹⁴⁶ Dobells Ideal menschlicher Totalität ist vom Gedanken des harmonischen Zusammenspiels (›due proportion‹) der menschlichen Seelenkräfte durchdrungen; man fühlt sich fast an Coleridges Diktum erinnert, der Dichter versetze ›the whole soul of man into activity, with the subordination of

its faculties to each other, according to their relative worth and dignity.⁴⁷

Auch für William Allingham ist Dichtung ›the most complete manner of human expression⁴⁸. Sie ist Ausdruck menschlicher Totalität, das Produkt vollkommener Harmonie im Zusammenspiel aller seelischen Kräfte – ein Zustand, der ähnlich wie bei Dobell mit dem Wort ›Proportionality‹ gekennzeichnet wird:

The soul rises above trivial cares and hindrances, [...] breathing in all its body [...]; all its powers at command, all of them acting in due subordination; [...] Beautiful Proportionality, [...] that all-pervading quality of Nature's work, – here it is also, developed in the world of man's mind, in the microcosm of human thought.⁴⁹

Tennysons Freund Aubrey de Vere geht in einem Brief an Henry Taylor ebenfalls von der Vorstellung aus, Dichtung sei Ausdruck menschlicher Totalität, wobei er kurioserweise gerade der von Taylor abgewerteten ›imagination⁵⁰ eine integrierende Funktion zuweist (ohne allerdings sonst auch nur mit einem Wort auf sie einzugehen⁵¹):

[...] it is the essence of poetry that it embodies and represents the *whole* of our being, all the faculties working together under the sway of that one which pervades the rest, Imagination. What is exclusively either sensual or intellectual is so far not properly human; for in what is *properly* human the material and the spiritual are not merely united, like two metals fused together, but are blended like two elements that constitute a third.⁵²

b) Repräsentativität

In vielen Fällen wird in der viktorianischen Literaturtheorie und Kritik die ›Menschlichkeit‹ des Dichters daran gemessen, in welchem Maße es ihm gelingt, die Spezies Mensch adäquat zu repräsentieren. Der ›high Poet is [...] a chief representative of the human race⁵³, schreibt William Allingham in seinem Aufsatz ›On Poetry‹. Walter Bagehot bemerkt in seinem bekannten Aufsatz ›Wordsworth, Tennyson, and Browning; or Pure, Ornate, and Grotesque Art in English Poetry⁵⁴ über Dichter, die ihre eigenen ›moods and feelings‹ darstellen:

[...] the poet does not describe himself *as himself*: autobiography is not his subject; he takes himself as a specimen of human nature; [...] he takes such of his moods as are most characteristic, as most typify certain moods of certain men, or certain moods of all men; [...] such self-describing poets describe [...] what is generic, not what is special and individual.⁵⁵

Bezeichnenderweise verbindet sich hier mit der Betonung der Menschlichkeit des Dichters eine gewisse Abwertung des Individuellen. Dieselbe Auffassung spricht auch aus Coventry Patmores Aufsatz im *North British Review*, wenn er die englischen ›Spasmodists‹ wegen ihres Individualismus tadelt:

The first condition of being a poet, is to be a man speaking to men. He who is to image humanity, must at least be able to stand on a common level with it, and by his many

sympathies enrich his special experience with all that is universal; thus losing the poverty of the individual in the wealth of the species. But [...] our spasmodists [...] seek for that which is rare and peculiar, and [...] [are] afraid of that which is common, and timid [of] [...] matter-of-fact and mere flesh and blood. Either they seem not to share our ordinary feelings and plain humanities of thought and speech, or they cannot grasp ordinary realities. [...] [A] poet [...] cannot keep too much on broad human grounds.⁵⁸

Auch hier werden wieder in Verbindung mit ›human nature‹ und den ›plain humanities‹ Wörter wie ›common‹, ›ordinary‹, ›plain‹ gegenüber ›individual‹ aufgewertet. Das Individuelle rückt in die Nähe des Außergewöhnlichen, von der Norm der menschlichen Natur Abweichenden; man könnte geradezu von einer gewissen Abkehr vom vorromantischen und romantischen Begriff des Originalgenies sprechen.

In der Tat macht das Wort ›original‹ im 19. Jahrhundert eine bezeichnende Wandlung durch. Es war 1759 von Young in seinen *Conjectures on Original Composition* als Schlüsselwort in die Sprache der Literaturkritik eingeführt worden. Jedoch schon in den theoretischen Schriften der Romantiker spielt es nicht mehr dieselbe Rolle wie bei Young. Zu Beginn des viktorianischen Zeitalters verweist Hazlitt auf das Dilemma, in das der Begriff führen kann:

Originality is any conception of things, taken immediately from nature, and neither borrowed from, nor common to, others. To deserve this appellation, the copy must be both true and new. But herein lies the difficulty of reconciling a seeming contradiction in the terms of the explanation. For as any thing to be *natural* must be referable to a consistent principle, and as the face of things is open and familiar to all, how can any imitation be new and striking, without being liable to the charge of extravagance, distortion, and singularity? And, on the other hand, if it has no such peculiar and distinguishing characteristic to set it off, it cannot possibly rise above the level of the trite and commonplace.⁵⁷

Hazlitt versucht den ›originality‹-Begriff aus seiner Assoziation mit ›extravagance‹ und ›singularity‹ zu retten, indem er ›nature‹ als ›an endless variety of aspects, of which the mind seldom takes in more than a part or than one view at a time‹⁵⁸ versteht, und damit der Originalität neuen Spielraum eröffnet, ohne sie aus der Verpflichtung zur Wahrheitsstreue zu entlassen.

Den viktorianischen Literaturkritikern fällt es im allgemeinen schwer, eine solche Vielzahl der Sehweisen zu akzeptieren. Für Edward Dowden sind die ›appearances of the world‹ ›natural signs‹⁵⁹, die nicht willkürlich interpretiert werden dürfen. Er kritisiert Keble: ›[...] he is not interpreting the pages of God's book, but reading his private meanings into them.‹⁶⁰ Dowdens Haltung ist charakteristisch: das viktorianische Streben nach einer gültigen Interpretation des Universums, nach einer ›philosophy‹, läßt das bloß Private nicht zu. ›Originality‹ rückt zwangsläufig in die Nähe von ›extravagance‹ und verliert als literarische Norm mehr und mehr an Bedeutung. Palgrave verkündet im Vorwort zu seinem *Golden Treasury*, daß ›passion, colour, and originality cannot atone for serious imperfections in clearness, unity, or truth.‹⁶¹, und R. H. Patterson tadelt

1853 im *Blackwood's Magazine* Dichter, ›who aim at originality rather than beauty‹.⁶² In Newmans Aufsatz ›Poetry, with Reference to Aristotle's Poetics‹ kommt das Mißtrauen eines Viktorianers gegen die Originalitätslehre deutlich zum Ausdruck:

When originality is found apart from good sense, which more or less is frequently the case, it shows itself in paradox and rashness of sentiment, and eccentricity of outward conduct. Poetry, on the other hand, cannot be separated from its good sense [. . .]. It is originality energizing in the world of beauty; the originality of grace, purity, refinement, and good feeling. We do not hesitate to say, that poetry is ultimately founded on correct moral perception; that where there is no sound principle in exercise there is no poetry; and that on the whole (originality being granted) in proportion to the standard of a writer's moral character will his composition vary in excellence.⁶³

Newman wertet einerseits ›originality‹ gegenüber dem ›moral character‹ des Dichters ab; andererseits deutet er das Wort in seinem eigenen Sinn als ›originality of grace, purity, refinement, and good feeling‹ um. ›Originality‹ hat damit seine ursprünglichen, im 18. Jahrhundert erworbenen Bedeutungen fast vollständig verloren und ist kaum mehr von der ›correct moral perception‹ zu trennen.

Nicht selten geraten in der viktorianischen Literaturkritik die Normen von Originalität und ›Menschlichkeit‹ in einen gewissen Gegensatz. Für David Masson, den Verfasser eines Artikels über Wordsworth im *North British Review* 1850, steht es fest, daß alle ›peculiarly human thoughts, the thoughts of humanity as such‹ primär um ›old and simple conceptions‹ kreisen; er meint damit vor allem

Birth, Death, the Future; the sufferings and misdeeds of man in his life, and his hopes of a life to come; the littleness of us and our whole sphere of knowledge, and the awful relations in which we stand to the world of the supernatural.⁶⁴

Masson gesteht ein, daß ›[t]here is little originality [. . .] in such thoughts‹, aber ›[n]evertheless, it remains true that it is only out of a deep soil of such old and simple conceptions, that any kind of human greatness can rear itself [. . .]‹.⁶⁵ — Bezeichnenderweise verbindet sich mit der Abwertung der ›originality‹ eine gewisse Aufwertung des ›commonplace‹. John Wilson rügt 1832 Tennyson, er sei noch nicht

[. . .] aware of the transcendent and eternal grandeur of commonplace and all-time truths, which are the staple of all poetry. All human beings see the same light in heaven and in woman's eyes.⁶⁶

Aubrey de Vere schätzt die Gemeinplätze fast noch höher ein. ›Half the noblest passages in poetry are truisms; but these truisms are the great truths of humanity [. . .]‹, schreibt er 1849 in einem Artikel im *Edinburgh Review*.⁶⁷ — Der Wortschatz, mit dem in der viktorianischen Literaturkritik Abweichungen des Dichters von der allgemein anerkannten Norm des Humanen bezeichnet werden, ist umfangreich. Er reicht von ›extravagance‹ und ›singularity‹ bis zu ›eccentricity‹, ›grotesque‹, ›absurd‹, ›super-refinement‹, ›fantastic‹, ›conceit‹, ›affectation‹ und

sogar ›subjectivity‹⁶⁸. Nicht immer läßt sich entscheiden, ob es sich — etwa bei ›eccentricity‹ — um Abweichungen vom Prinzip harmonischer menschlicher Totalität oder von den ›common sympathies of mankind‹⁶⁹ handelt. In vielen Fällen wird sich jedoch beides kaum voneinander trennen lassen: der exzentrische Geist hat sowohl die gemeinsame Basis, die ihn mit seinen Mitmenschen verbindet, verlassen, wie auch die Harmonie im Zusammenspiel seiner seelischen Kräfte zerstört.

Den verschiedenen Dichtern des 19. Jahrhunderts werden in der viktorianischen Literaturkritik immer wieder Abweichungen vom Ideal der ›human nature‹ vorgeworfen. Vor allem Byron und Shelley geraten dabei häufig ins Kreuzfeuer der Kritik. Byron, schreibt Elizabeth Barrett in ihrer bereits erwähnten Rezension von Wordsworths Gedichten im *Athenaeum*, ›identi[fied] poetry and passion‹. Dichtung sei jedoch ›the revelation of the complete man‹ — etwas, was Byron nicht zuwege gebracht habe:

Byron's manhood having no completion nor entirety, consisting [...] of a one-sided passionateness, his poems discovered not a heart, but the wound of a heart; not humanity, but disease [...].⁷⁰

R. M. Milnes begrüßt in einem Artikel über Tennysons Gedichte im *Westminster Review* 1842 den zunehmenden Popularitätsverlust Byrons und die stets zunehmende ›Humanität‹ der Dichtung:

Poetry every day becomes more human, more true to the common heart of man; Byronism is past as a school and the taint of factitious and unreal feeling which lies on its master is going far to dethrone him from popular interest.⁷¹

Shelley wirft man ähnlich wie Byron vor, seine Imagination sei ›not of a human order‹; was ihn selbst anbelange, so dürfe man behaupten: ›Humanity is not in him nor with him‹⁷². Von den viktorianischen Dichtern wird besonders immer wieder Browning wegen seiner zu wenig ausgebildeten ›Menschlichkeit‹ angegriffen:

[...] [a] great poet [...] must have a great deal of common humanity [...]. Mr. Browning, on the contrary, seems to delight in that which is peculiar; something remote in interest that will permit of a recondite treatment.⁷³

Brownings Dichtung fehlt es, wie es Gerald Massey im *Quarterly Review* ausdrückt, an ›common human warmth‹⁷⁴. — Auch der junge Tennyson entgeht solcher Kritik nicht. Seine *Poems, Chiefly Lyrical* werden von ›Christopher North‹ John Wilson folgendermaßen beurteilt:

At present he has small power over the common feelings and thoughts of men [...]. And the reason is, that he [...] will be — metaphysical.⁷⁵

Noch 1842 übt der *Christian Remembrancer* Kritik an Tennyson anlässlich der Veröffentlichung der *Poems*: er sei noch nicht ›human‹ genug:

Mr. Tennyson has not yet become *human* enough for our cravings. We desiderate 'the common growth of mother earth' in his stanzas. He is still too fantastic, — too removed from 'familiar matters of to-day' — from the ordinary fountains of mirth and woe, — still too much a 'dweller in a baseless world of dream [...]'

[...]

Sureley it was because they [= the great poets] were, in the first place, so genuinely, so deeply, and so pervadingly *men*, that all these were such surpassingly great poets. And it is precisely this deep fervent humanity that we miss in Mr. Tennyson. He brings visions of wondrous beauty before us, but all is icy cold [...].

[...]

Mr. Tennyson[']s [...] May Queen and New Year's Eve are [however] singularly human and touching; and, accordingly, [...] they have, we believe, gained a popularity greater than all the rest of his writings.⁷⁶

Erst dem späten Tennyson wird von Aubrey de Vere wie von vielen anderen bestätigt, daß — wie in diesem Fall in den *Idyls* — in seinen Gedichten ›there was room for the whole range of human affections, passions, and interests⁷⁷, und daß *In Memoriam* ›the voice of every man⁷⁸ ist.

3. ›Human nature‹ und das Selbstverständnis der literarischen Öffentlichkeit

Die viktorianische Vorstellung von einer ›menschlichen‹ Dichtung muß sich in Beziehung bringen lassen zum Selbstverständnis der literarischen Öffentlichkeit sowie zu dem Begriff, den sich eben diese Öffentlichkeit vom besonderen Charakter der Kommunikation zwischen Dichter und Öffentlichkeit macht. Gelingt es, diese Beziehungen zu klären, so kann unter Umständen ein Beitrag zur Lösung des in der Sekundärliteratur so häufig angeschnittenen Problems der eigentümlichen Ambivalenz viktorianischer Dichtung geliefert werden, zumindest aus der Perspektive ihrer Rezipienten. Diese Ambivalenz besteht darin, daß die viktorianische Dichtung dem Leser zwei verschiedene, sich auf paradoxe Weise widersprechende, Seiten zu bieten scheint. Sie ist, wie es J. H. Buckley formuliert, ›too purposeful, propagandistic, didactic, with too palpable a design upon the reader; yet it is clearly so romantic, aesthetic, 'escapist,' [...].⁷⁹ Einerseits ermöglicht sie den Lesern die Flucht aus der Wirklichkeit und ist — so F. R. Leavis — ›preoccupied with the creation of a dream-world⁸⁰, begünstigt — laut Wellek — eine ›domestic culture of the emotions‹ und schafft ›a nook in which man preserved his privacy⁸¹, während andererseits ihre ›social significance⁸² und ihre ›didactic [...] activity⁸³ unbestritten sind. — Auch das literarische Werturteil der Viktorianer zeugt, wie A. H. Warren zeigt, von dieser Ambivalenz: ›it applauded individual expression but was likely to label the personal statement eccentric; its affinities were all subjectivist but it longed for objectivity.⁸⁴ — Subjektivismus und Objektivismus, Eskapismus und soziale Funktion — diese zum Teil widersprüchlichen Merkmale viktorianischer Dichtung charakterisieren weniger das Werk selbst als seine Funktion in Bezug auf sein Publikum. Eine — wenn auch nur teilweise — Auflösung der Widersprüche scheint deshalb nur möglich mit Blick auf das Leseverhalten der

Viktorianer und das Selbstverständnis des literarischen Publikums. Dieses Selbstverständnis und die Relation von Dichter und Publikum gilt es nun zu klären.

a) ›The public‹ und ›humanity‹

Für Autoren hat im 19. Jahrhundert, wie Raymond Williams in seinem Buch *Culture and Society 1780–1950* aufzeigt⁸⁵, das Wort ›the public‹ einen schlechten Beiklang. In scharfer Abkehr von der Praxis des bürgerlichen Literaturbetriebs im 18. Jahrhundert, als etwa Schriftsteller wie Dr. Johnson ›the public‹ als kunst-richterliche Instanz anerkannten⁸⁶, wird seit der Romantik dem Publikum immer wieder die Fähigkeit abgesprochen, über Dichtung – bzw. über Kunst überhaupt – befinden zu können. Als locus classicus dieser Auffassung kann die folgende Passage aus Wordsworths ›Essay, Supplementary to the Preface‹ (1815) gelten:

Away, then, with the senseless iteration of the word, *popular*, applied to new works in poetry, as if there were no test of excellence in this first of the fine arts but that all men should run after its productions, as if urged by an appetite, or constrained by a spell!

[...]

Foolish must he be who can mistake for [that Vox Populi which the Deity inspires] [...] a local acclamation, or a transitory outcry [...]. Still more lamentable is his error who can believe that there is anything of divine infallibility in the clamour of that small though loud portion of the community, ever governed by factitious influence, which, under the name of the PUBLIC, passes itself, upon the unthinking, for the PEOPLE. Towards the Public, the Writer hopes that he feels as much deference as it is entitled to: but to the people, philosophically characterised, and to the embodied spirit of their knowledge, [...] his devout respect, his reverence is due.⁸⁷

Diese Tradition setzt sich über Hazlitts Diktum, ›The public taste is [...] necessarily vitiated, in proportion as it is public‹⁸⁸, über Tennysons Zeilen

Vex not thou the poet's mind
With thy shallow wit:
Vex not thou the poet's mind;
For thou canst not fathom it.⁸⁹

letztlich bis ins 20. Jahrhundert fort, als Yeats nur noch für

A man who does not exist,
A man who is but a dream⁹⁰

schreiben will. – Nun ist freilich die Verachtung des Urteils der Masse nichts Neues in der Geschichte der Literatur. So ist es z. B. charakteristisch für eine spezifisch aristokratische Literaturauffassung, daß das Urteil der ›knowing few‹ über Wert oder Unwert eines Werkes entscheidet, nicht das der ›multitude‹⁹¹. Auch Wordsworth merkt in seinem ›Essay Supplementary‹ an, ein Dichter müsse sich zunächst mit ›few and scattered hearers‹⁹² zufriedengeben. Dieses kleine Publikum

ist jedoch nicht mit den ›knowing few‹ eines aristokratischen Publikums der Kunstkenner identisch, sondern erscheint vielmehr als Vorläufer von ›the People‹, des eigentlichen Publikums. Was mit ›the People‹ gemeint ist, welche Eigenschaften sie kennzeichnen, bleibt im ›Essay Supplementary‹ offen. Man erfährt lediglich, daß sie sich nicht – im Gegensatz zu ›the Public‹ – von ›factitious influence‹ leiten lassen. Trotzdem wird man nicht allzuweit fehlgehen, wenn man hinter ›the People‹ jene ›men‹ vermutet, zu denen der Dichter als ›man‹ spricht, wie es in Wordsworths ›Preface‹ heißt. An die Stelle der für ein aristokratisches Publikum charakteristische Gegenüberstellung von Kennern und Masse ist im bürgerlich-viktorianischen Publikum die Gegenüberstellung von ›Menschen‹ und Öffentlichkeit getreten. Die Antithese von ›the People‹ und ›the Public‹ wendet sich zugleich polemisch gegen die bürgerliche Öffentlichkeit selbst: war doch gerade sie, wie Habermas nachweist, von allem Anfang an mit dem Anspruch aufgetreten, ihre Mitglieder seien ›Menschen‹.⁹³

Freilich versteht sich auch das Publikum der Dichtung im 19. Jahrhundert weiterhin als ein Publikum aus ›Menschen‹. Zwar würden nicht alle Jeffrey beistimmen, wenn er ›public opinion‹ mit dem Urteil von ›all mankind‹ gleichsetzt –

[...] the fame of a Poet [...] is popular, or nothing. He does not address himself, like the man of science, to the learned, or those who desire to learn, but to all mankind [...]. We have great deference for public opinion; and readily admit, that nothing but what is good can be permanently popular.⁹⁴ –

aber sicherlich würden sie sich mit ihm darin einig sein, daß sich der Dichter an ›all mankind‹ und nicht an ein spezialisiertes Publikum – und auch aristokratische ›Kenner‹ sind in diesem Sinne ›Spezialisten‹ – wendet. Am deutlichsten kommt diese Auffassung in dem kritischen Gemeinplatz vom Dichter als ›a man speaking to men‹, sowie im Gebrauch der Wendungen ›human nature‹ und ›human interest‹ zum Ausdruck. Das ›Menschliche‹ wird hier zur literarischen Norm erhoben; die Angehörigen des Publikums verstehen sich als Menschen, die bei der Lektüre in eine Sphäre eintreten, in der nur Menschliches zur Sprache kommt.⁹⁵

Dieses Publikum aus Menschen zeichnet sich vor allem durch Solidarität aus: es ist nicht, wie ›the public‹ bei Wordsworth, ›governed by factitious influence‹; es ist ›the eternal people‹ bzw. ›the universal people‹, wie es der Autor eines Briefes über ›Modern Poetry‹ im *Athenaeum* nennt – kleinen Cliquen und Zirkeln von Kennern geradezu entgegengesetzt.⁹⁶ Daher auch die im 19. Jahrhundert immer von neuem wiederholte Kritik an den verschiedenen literarischen ›Schools‹ und ihrem Anhang – der ›Lake School‹, der ›Cockney School‹, oder der ›Satanic School‹ – die im Widerspruch zu einem der viktorianischen Grundkonzepte von Literatur und insbesondere von Dichtung stehen, daß nämlich

The Poet addresses no audience, and is known by his power in every age and land while mankind exists, over minds that approach the type of his own representative Humanity.⁹⁷

Dichter und Leser sind ›united in the bond of a Common Being‹⁹⁸; das Genie bewirkt die Solidarisierung aller Leser ›in the feeling of a common humanity‹.⁹⁹ Wie

man sieht, tendiert dieser Begriff des Publikums dahin, alle zeitlich-historischen und räumlichen Grenzen aufzubrechen: wer immer sich zu diesem Publikum zählen mag, fühlt sich allen Menschen, den räumlich wie den zeitlich entfernten, den Toten wie den Ungeborenen solidarisch verbunden.

b) Öffentliche und private Kriterien

Sowohl der Begriff eines überzeitlichen, räumlich nicht begrenzten Publikums der Menschen wie auch die Vorstellung vom Dichter als einem repräsentativen Vertreter der Menschheit scheinen öffentlich, gegen alles Private gewendet. Den Dichtern, deren ›originality‹ als ›eccentricity‹ argwöhnisch beäugt wird, ist es verwehrt ›to separate themselves from their fellow-men‹¹⁰⁰; vielmehr kommt es für sie darauf an, ›to combine and transfuse themselves into the great soul and common mind of the world‹, ›to get [their] [. . .] feet upon the common rock, and lay [their] [. . .] hand[s] at least on the common heart of humanity‹.¹⁰¹ — ›Private interpretations‹¹⁰² der Welt werden ihnen nicht gestattet, und sogar Subjektivität ist verpönt, wenn sie im Privaten befangen bleibt:

There is not a baser lust of the mind than that which indulges in the excitement of contemplating its own emotion, or that of others, for the excitement's sake. [. . .] This is the sort of 'subjectivity' which disgraces nine-tenths of our modern fictional and imaginative literature [. . .]. But the contemplation of humanity which soars far beyond all this [. . .] becomes the basis of a character most noble in itself and most lovely in its artistical manifestations. Emotion is then regarded as the manna which supports the life of man, and enables him to lay his hands on gifts of more than instrumental value; and it is never set by and watched, while it corrupts into a loathsome independent life.¹⁰³

Coventry Patmore, der Verfasser dieses Artikels, lobt Tennyson, weil ihm in *In Memoriam* der Sieg über die Selbstsucht gelungen sei:

[. . .] the self-consciousness which, in most modern artists, has served only to intensify selfishness, by offering a thousand fresh and plausible motives to its gratification, has arrived in the author of 'In Memoriam', at a full conviction of the insignificance of self and of the sacred expediency of self-sacrifice.¹⁰⁴

Dieser Ablehnung bloßer Subjektivität und privaten Selbstgenusses entspricht ein öffentliches Stil- und Sprachideal, das vor allem auf ungestörter Kommunikation zwischen Dichter und Leser besteht¹⁰⁵. Man dringt auf ›simplicity‹ und ›clarity‹ der Sprache, verlangt, sie solle sich möglichst dem ›general use‹¹⁰⁶ anpassen, oder zumindest von ihm ausgehen: ›economising and elevating the idioms of speech in ordinary use‹¹⁰⁷ — kurz: man besteht darauf, der Dichter solle, wie es in einem Aufsatz im *Blackwood's Magazine* heißt,

[. . .] avoid scientific, technical, or merely erudite expressions, and cling in preference to that vernacular dialect which carries with it more pathos, as it is more closely allied to the wants and passions of men.¹⁰⁸

Verstöße gegen dieses Sprach- und Stilideal einer überhöhten, aber stets ›menschlichen‹, auf Kommunikation unter Menschen angelegten Sprache werden in viktorianischen Rezensionen fast regelmäßig gebrandmarkt. Besonders gründlich geht man meist mit Browning ins Gericht, dessen ›obscurity‹ im 19. Jahrhundert beinahe sprichwörtlich und ein in allen – auch durchaus freundlichen – Rezensionen regelmäßig auftauchender Wertmaßstab ist. Außerdem wird Dichtern immer wieder sprachliche ›affectation‹, sowie der unverhältnismäßige Gebrauch von ›ornament‹ vorgeworfen: man kritisiert ›fine words for clear ones‹¹⁰⁹, ›bombast‹¹¹⁰, ›gaudy [. . .] ornaments‹¹¹¹, ›far-fetched metaphors‹¹¹², ›extravagances‹¹¹³. Hinter all diesen Wörtern und Wendungen der Sprache der Literaturkritik steht der Anspruch des Publikums auf Kommunikation mit dem Dichter in einer Sphäre des Allgemein-Menschlichen, in der weder ›abnormal forms of speech‹¹¹⁴ noch Unverständlichkeit gegen das Gesetz der Kommunikation verstoßen, wo das Menschliche weder von ›affectation‹ noch von übermäßigem ›ornament‹ verdeckt werden darf.

Das literarische Publikum versteht sich, ausgewiesen durch seine Sprache und durch die kritischen Normen, an denen es Literatur mißt, als eine Öffentlichkeit aus Menschen, deren öffentlicher Charakter auf der Ablehnung alles bloß Privaten – des privaten Inhalts wie des privaten Stils – beruht. – Dennoch finden auch ›private‹ Kriterien in die Rezeption von Dichtung Eingang. Das bedeutet keineswegs die Billigung ›exzentrischer‹ Abweichungen von den Prinzipien der menschlichen Natur, sondern ist, so will es scheinen, vielmehr wegen einer allgemeinen Unsicherheit über eben diese Prinzipien, wegen des viktorianischen ›doubt about the nature of man, society, and the universe‹¹¹⁵, unumgänglich notwendig geworden. In einer Zeit, in der die traditionellen Maßstäbe in weitem Umfang angezweifelt werden, ist man auf Beglaubigung durch die persönliche, ja private, Erfahrung angewiesen. Auf diesen Umstand hat schon vor einigen Jahren R. A. Forsyth in seinem Aufsatz ›The Myth of Nature and the Victorian Compromise of the Imagination‹ (1964)¹¹⁶ hingewiesen. Ausgehend von einem Zitat des Literaturtheoretikers E. S. Dallas, der darauf aufmerksam macht, daß ›[n]ow the private virtues are becoming public, and the private life is rising into public importance‹¹¹⁷, zeigt Forsyth, daß für die Viktorianer

[. . .] 'the private life' of their sages, involved as they were at a painfully personal level in the same problems as beset the common man, became elevated, in the absence of others more traditional, to landmarks of 'public importance'.¹¹⁸

Es scheint, als ob unter diesem Aspekt auch neues Licht auf das in der viktorianischen Literaturkritik so oft zur Beurteilung von Werken herangezogene ›private‹ Kriterium der ›sincerity‹¹¹⁹ fällt, und damit auch auf das auffällige Interesse viktorianischer Leser und Kritiker an den Biographien ihrer Dichter. Bisher wurde ›sincerity‹ meist als Schlüsselbegriff einer moralisierenden nachromantischen Gefühls- oder Ausdruckspoetik interpretiert¹²⁰; Patricia M. Ball unterstreicht außerdem zu Recht, daß das Wort oftmals nur dazu dient, die Dichtung der konventionellen bürgerlichen Moral zu unterwerfen, daß ›Sincerity [. . .] brought poetry

within the safe orbit of the ethic of respectability¹²¹. Es scheint jedoch, daß ›sincerity‹ mehr ist als ein poetologischer Terminus, und daß das Wort nicht nur ideologische Funktionen zu erfüllen hat. Seine Bedeutung muß auch im Zusammenhang mit den viktorianischen Zeitumständen und der Erfahrung der Entfremdung interpretiert werden. ›Sincerity‹, bemerkt David Perkins in seinem Buch *Wordsworth and the Poetry of Sincerity*, ›advances in esteem as certitude grows more difficult.¹²² Und in der Tat bedarf es in einer Epoche, in der wie nie zuvor traditionelle Werte und Normen in Frage gestellt werden, der Garantie der persönlichen und privaten Erfahrung einzelner, um Gewißheit zu schaffen; ›sincerity‹ bezeichnet dieses Dilemma der Bindung des Objektiven ans Private; zugleich verleiht es dem Privaten das Siegel der Echtheit und Unverfälschtheit.

Solche ›Objektivität‹ kommt dem ›sincerity‹-Begriff auch bei einem seiner eifrigsten Verfechter, nämlich Carlyle, zu; der ›sincere man‹ bezieht seine Erkenntnisse ›[d]irect from the Inner Fact of things¹²³; ›private judgment, faithfully gone about, does by no means necessarily end in selfish independence, isolation [. . .].¹²⁴ Der ›sincere man‹ ist ›in earnest with the universe¹²⁵ — wie auch für Matthew Arnold ›high seriousness‹ der unerläßliche Begleiter von ›absolute sincerity‹ ist¹²⁶. Das Private kann nur dann der Aufgabe der Dichtung gerecht werden, gültige Aussagen über die wichtigsten Belange des menschlichen Lebens zu machen, wenn es sich ans Objektive bindet; dennoch ist das Objektive nur im Medium der persönlichsten, privaten Erfahrungen faßbar.

Das Bestehen auf ›sincerity‹, das Interesse an den unverfälschten persönlichen Erfahrungen des Dichters ist jedoch nur ein Aspekt der eigenartigen Vermischung von Privatem und Öffentlichem in der Kommunikation zwischen Dichter und Publikum. Nicht nur ist der Dichter Privatmann, dessen Privatheit öffentliche Relevanz annimmt¹²⁷ — auch sein Publikum ist ein Publikum aus Privatleuten, und zwar insofern der privaten ›Intimsphäre¹²⁸ bei der Rezeption von Dichtung eine erhebliche Bedeutung zukommt. — Lektüre von Dichtung findet bevorzugt überall dort statt, wo die private Sphäre des Individuums gewahrt ist: in der Familie, unter Freunden, in der Einsamkeit, in der Natur. Schon Jeffrey bevorzugt ›quiet and seclusion¹²⁹ bei der Lektüre; John Wilson ›retirement¹³⁰; Elizabeth J. Hasell, die Verfasserin mehrerer Artikel im *Blackwood's Magazine*, das Heim, ›when we light the lamps and draw the curtains after a hard day's work on some autumn evenings, oder die Natur, ›when we stroll up the lane beneath its banks of honeysuckles and roses¹³¹. Üblich ist es auch, wie Amy Cruse nachweist, die Lektüre von Dichtung im intimen Freundeskreis zu pflegen¹³²; bekannt ist Tennysons Gewohnheit, vor seinen Freunden aus seinem Werk zu rezitieren¹³³. Charles Kingsley schreibt in seiner Rezension von *In Memoriam* im *Fraser's Magazine*: ›[In Memoriam] [is] fit only to be read solemnly in our purest and most thoughtful moods, in the solitude of our chamber, or by the side of those we love [. . .].¹³⁴ — Vor allem die Familie, jener Bereich, in dem die Privatheit des Individuums am wenigsten angetastet ist, scheint der für die Lektüre am besten geeignete Ort zu sein. In einer ganzen Reihe von viktorianischen Biographien und Autobiographien

wird von familiärer Lektüre berichtet¹³⁵. Auch der Rezensent von Kebles *Christian Year* im *Blackwood's Magazine* empfiehlt das Buch zur häuslichen Lektüre:

[...] the 'Christian Year' will be finding its way into many houses where the inmates read from the love of reading — not for mere amusement only, but for instruction and a deeper delight; and we shall be happy if our recommendation causes its pages to be illumined by the gleams of a few more peaceful hearths, and to be rehearsed by a few more happy voices in the 'parlour twilight'.¹³⁶

Es scheint, als ob sich die Menschlichkeit des einzelnen erst in der privaten Sphäre entfalten kann¹³⁷; dies trifft übrigens aufs genaueste mit den Feststellungen über die Familie als einem der Kernbereiche der poetischen Welt zusammen¹³⁸.

Die Privatheit der Leser spielt nicht nur bei der Lektüre eine Rolle; auch die Wirkung der Dichtung ist vorwiegend »privat«. Die Wörter, die diese Wirkung umschreiben, wie »elevate« oder »ennoble«, beschreiben Wirkungen auf den einzelnen Leser; in ihnen drückt sich die private Funktion der Dichtung aus, die John Stuart Mill in seiner *Autobiography* mit den Worten »the internal culture of the individual«¹³⁹ umschreibt, die im *Blackwood's Magazine* einmal als »mental development«¹⁴⁰ bezeichnet wird, und die W. J. Courthope einmal im *Quarterly Review* unter dem Namen »self-culture« kritisiert¹⁴¹. In gleicher Weise bezieht sich auch die im 19. Jahrhundert vielgepriesene »healing power« der Dichtung¹⁴² auf den einzelnen als Privatmann und nicht auf eine Öffentlichkeit: Dichtung vermag in privater Trauer zu trösten, wie viele Viktorianer immer wieder bestätigen — angefangen bei denen, die Wordsworth danken für »the relief they have received from [his poems] [...] under affliction and in grief«¹⁴³, über Edward Benson, der beim Tod seiner Mutter und Schwester *In Memoriam* liest und »sank into it and rose with it«¹⁴⁴, bis hin zu Königin Victoria selbst, die Tennyson erzählt, »how much comfort I found in his *In Memoriam*«¹⁴⁵.

Es ist eine eigentümlich schwebende Stellung zwischen Öffentlichkeit und Privatheit, die die Dichtung — wie überhaupt die Sphäre des Poetischen — im Bewußtsein der Viktorianer einnimmt. Beide Aspekte werden jedoch vermittelt durch den Begriff einer »human nature«, die einerseits auf den privaten Bereich angewiesen ist, um sich entfalten zu können, andererseits aber per se Anspruch auf allgemeine Verbindlichkeit erhebt und damit auch auf Öffentlichkeit dringt — eine Öffentlichkeit der »Menschen«, der alles bloß Private und alles bloß Subjektive fremd ist. — Privatheit und Öffentlichkeit sind also zwei Aspekte der Dichtung und auch der poetischen Sphäre; man versteht auch, wie sich durch Akzentuierung des einen oder des anderen die Erwartungen des Publikums ändern können: einmal in Richtung auf eine betont öffentliche Dichtung, zum andern in Richtung auf eine rein private, nun tatsächlich eskapistische Dichtung, die als »refuge from the hardness and narrowness of the actual world«¹⁴⁶ dient, als Mittel »[to] forget the evils of the present moment«¹⁴⁷ oder »[to] open [...] up a world of dreams more real than reality«¹⁴⁸. — Beide Verfahren unterliegen jedoch auch der Kritik: wo öffentliche in didaktische Dichtung umschlägt, wirft man dem Dichter vor, er verlasse den »common rock [...] of humanity«¹⁴⁹, seine Dichtung sei »narrowed

not merely by human but by particular limitations¹⁵⁰ – und auch eskapistische Dichtung wird relativiert, sei es als ein Mittel für ›[m]en of sensitive temperament‹, die es nötig haben, ›to interpose between themselves and realities exquisite pictures of ideal life¹⁵¹, sei es als Ausdruck eines Verhaltens, das man zwar verstehen, aber nicht billigen kann: ›No need to eat of the Lotus.¹⁵²

c) *Literarisches Publikum und politische Öffentlichkeit*

Das antithetische Grundmuster, in das sich ›poetische‹ Verhaltensweisen in der Regel einfügen, bestimmt auch das Selbstverständnis des viktorianischen Publikums der Dichtung. So wie Wordsworth ›the PUBLIC‹ und ›the PEOPLE‹ einander gegenüberstellt, begreift sich auch das Publikum der Dichtung als eine Art Gegenöffentlichkeit zu der Öffentlichkeit im eigentlichen Sinne, insbesondere zur politischen Öffentlichkeit. Obwohl diese ursprünglich aus der literarischen Öffentlichkeit hervorgegangen war¹⁵³, kehrt sich im 19. Jahrhundert das Publikum der Dichtung immer mehr von ihr ab. Mensch zu sein und politisch zu handeln scheint fast miteinander unvereinbar geworden zu sein. – Dies hat im wesentlichen zwei verschiedene Gründe. Einmal erscheint die Sphäre der Politik durch ihre ›prosaic air‹ von jenen allgemein-menschlichen Belangen und ›wide abstract principles¹⁵⁴ getrennt, die der Dichter zur Sprache bringen soll. So rügt beispielsweise C. Patmore Tennyson, weil er mit ›Maud‹ ›the bread out of the mouth of the demagogue‹ genommen und dem ›parliamentary committee-man‹ die Arbeit erspart habe, während doch die eigentliche Aufgabe des Dichters ›the possession and constant reflection of those peculiarities which constitute the permanent contribution of the age [. . .] to the evergrowing tradition of civilisation¹⁵⁵ sei.

Der zweite Grund für die Entfremdung von Dichtung und Politik ist dieser: Im Gegensatz zum Dichter, der sich als ›a man speaking to men‹ versteht, erscheint der Politiker oft als der Sprecher einer Partei und Vertreter partikularer Interessen, die mit allgemein-menschlichen Belangen nichts zu tun haben. Ein Eingreifen des Dichters in die Politik käme also der Aufgabe seines Status als ›Mensch‹ und dem Verzicht auf menschliche Totalität gleich: er wäre nur noch Partei, einseitiger ›Spezialist‹ wie der Wissenschaftler oder der Exzentriker. Nur dann darf er in die Politik eingreifen, wenn Allgemeinmenschliches zur Sprache kommt. So betont Charles Mackay, daß ›the union of politics with poetry‹ keineswegs ›hurtful to politics, and fatal to the poetry‹ sein müsse, wenn man nur nicht den Fehler begehe, ›[to] confound politics with party‹; es gebe ›politics far better than any parties that were ever formed‹. Dasselbe gelte auch für die Religion: wie die Politik sei sie eine ›legitimate source [. . .] of inspiration‹; in die Dichtung dürften jedoch nur ›pure religion, not sectarianism, and [. . .] catholic and national politics, not [. . .] party warfare¹⁵⁶ Eingang finden. Auch William Allingham verbannt ›fever of partisanship, itch of personality, ophthalmia of dogmatism‹ aus der Dichtung, da sie ›narrowed not merely by human but by particular limitations¹⁵⁷ seien.

Die verschiedenen Argumente zum Thema Dichtung und Politik tauchen erneut in drei 1882–1886 im *Macmillan's Magazine* publizierten Artikeln auf. In einem

von ihnen begrüßt Andrew Lang die »separation of literary criticism and politics«, soweit »party politics« gemeint sind¹⁵⁸, in einem anderen äußert sich Ernest Myers befriedigt darüber, daß »happily the instinct of poets has pretty nearly banished party politics and definite political specifics of all kinds from poetry — at any rate from the best.«¹⁵⁹ Nur »broad fundamental principles« seien »capable of poetic expression«, nicht aber »contemporary party politics.«¹⁶⁰ — Weitgehende Einigkeit herrscht andererseits bei den Verfassern der drei Artikel darüber, daß »[w]hen we speak of the failure of politics to inspire poetry, it need hardly be said that such politics do not include the sentiment of patriotism.«¹⁶¹ Andrew Lang lobt »worthy and romantic lyrics of national action«¹⁶²; und es scheint, als sei unversehens an die Stelle eines Publikums aus Menschen ein Publikum aus Patrioten getreten, als werde nun der Patriot mit dem Menschen identifiziert. Lediglich A. W. Ward hat einige Bedenken gegen patriotische Dichtung: »patriotism is neither the very noblest of all [...] emotions [...], nor one of those which appeal with the same force to every human heart.«¹⁶³

In jedem Fall aber erscheint das literarische Publikum und insbesondere das Publikum der Dichtung als Forum des Menschlichen als Gegenkonzeption zur politischen Öffentlichkeit, die vom Kampf partikularer Interessen geprägt ist. Diesem Gegeneinander der Parteien setzt das literarische Publikum die Solidarität der Menschen gegenüber. Freilich ist ihm das wiederum nur durch den Rückzug aus der Praxis — das Verhältnis der Dichtung zur Politik ist bestimmt durch »remoteness«¹⁶⁴ und durch Aufgabe des Prinzips der Diskussion — von jeher Kennzeichen bürgerlicher Öffentlichkeit¹⁶⁵ — möglich. Der Dichter, der in die Politik eingreift, liefert nicht einen Beitrag zu einer Diskussion; er ist — wie 1892 Margaret Oliphant über Tennyson im *Blackwood's Magazine* schreibt — vergleichbar einem »tower unassailable« oder einem »prince«, sein Wort hat die Gültigkeit eines »royal mandate.«¹⁶⁶ Und immer dann, »when the country seemed plunged in a fatal lethargy, and men appeared to have grown indifferent or insensible to England's mission or destiny«, handelt er und »set[s] the trumpet to his lips and [blows] [...] a strain whose echoes will never cease to encourage and to inspire.«¹⁶⁷

Gerade diese »nicht diskutierende und nicht rasonnierende, sondern [...], wenn man so sagen darf, repräsentative Rede«¹⁶⁸ ist jedoch Kennzeichen nicht der diskutierenden bürgerlichen Öffentlichkeit, sondern der sogenannten repräsentativen Öffentlichkeit, wie sie sich beispielsweise an den Höfen absolutistischer Herrscher oder in der Kirche entfaltet¹⁶⁹. Und in der Tat scheint es solche repräsentative, nicht rasonnierende Rede zu sein, die man vom Dichter im 19. Jahrhundert — und zwar nicht nur, wenn er zu politischen Fragen Stellung nimmt — erwartet: Das viktorianische Mißtrauen gegen jegliche »rhetoric« in der Dichtung, die ihnen als »sophistry«, als zweifelhafte Kunst der Überredung erscheint¹⁷⁰, Mills Unterscheidung von »poetry« als »soliloquy« und »oratory«¹⁷¹, Dobells überraschendes Diktum, »[the] Poet addresses no audience«, sondern übe nur »power« über seine Leser aus¹⁷² — alles deutet in dieselbe Richtung. — Das Publikum der Dichtung trägt im 19. Jahrhundert einerseits Züge der bürgerlichen Öffentlichkeit: und zwar

insofern es ein Publikum aus ›Menschen‹ ist; andererseits bildet es aber auch die ›Umgebung‹ — eine Formulierung Habermas'¹⁷³ — vor der der Dichter als ›chief representative of the human race‹¹⁷⁴ seine ›representative Humanity‹¹⁷⁵ öffentlich vorweist.

Aus der Verschränkung von Elementen der bürgerlichen und einer repräsentativen Öffentlichkeit im Publikum der Dichtung ergibt sich das Paradox, daß dieses Publikum, das sich als Publikum aus ›Menschen‹ begreift, zugleich als ›ausgeschlossene‹¹⁷⁶ Umgebung der repräsentativen Entfaltung eben jener ›human nature‹ durch den Dichter beiwohnt. Der Dichter erscheint als derjenige, der das ›Menschliche‹, das ihn und sein Publikum erst eigentlich Verbindende, allein zur Sprache bringen kann. Er ist, und dies wird in der viktorianischen Dichtungstheorie und Kritik immer wieder hervorgehoben, ›[the] interpreter to men of their own unuttered experience‹¹⁷⁷, liefert ›a consious interpretation of much that we before experienced unconsciously‹¹⁷⁸; seine Gedichte sind ›a more perfect wording of [men's] [. . .] less articulate thoughts‹¹⁷⁹, ›an adequate expression of [the] [. . .] deepest feelings [of thousands of men and women]‹¹⁸⁰, sie geben, wie etwa *In Memoriam*, ›articulate expression to, and interpret the sorrows of lesser minds‹¹⁸¹, sie sind ›the expression [. . .] of the feelings which were working in ourselves‹¹⁸²; man begrüßt sie als ›saying the thing that everybody feels‹¹⁸³. Diese Paradoxie hat auch eine gewisse Unsicherheit bezüglich der Stellung des Dichters zur Folge, der bald als Mensch unter Menschen, bald in der Rolle des ›teacher‹, ›sage‹, ›seer‹ oder ›prophet‹ erscheint, wie auch bezüglich des Publikums, das sich bald als weder zeit- noch raumgebundenes Publikum aus Menschen, bald als an der Entfaltung repräsentativer Menschlichkeit durch den Dichter teilhabende ›Umgebung‹ begreift.

Das literarische Publikum ist also in einem doppelten Sinne der politischen Öffentlichkeit entgegengesetzt: als Publikum aus Menschen, vor dem nur allgemein-menschliche, nicht partikulare Belange zur Sprache kommen, und als repräsentative, nicht rasonnierende Öffentlichkeit. — Freilich spiegelt sich in dieser Situation auch die vielleicht nicht immer ganz bewußt gewordene Bedrohung eben der ›human nature‹, um deren Bewahrung es in der Dichtung vornehmlich geht. Schon die Betonung des ›menschlichen‹ Charakters der Dichtung in der viktorianischen Literaturtheorie und des antithetischen Verhältnisses von Dichtung bzw. ›poetry‹ zu den Naturwissenschaften und vielen Zeiterscheinungen setzen eigentlich eine solche Bedrohung voraus. Schließlich erscheint dann der Dichter als der einzige, der, Mensch und Übermensch zugleich, das Menschliche noch zur Sprache bringen kann und mit dessen Hilfe der Leser die Entfremdung überwinden und mit sich selbst und der Welt in Einklang kommen kann. — Aus dieser Perspektive wird auch verständlich, warum die Kundgebungen des Dichters tendenziell privaten Charakter annehmen können, ohne ihre öffentlichen Bezug zu verlieren: als repräsentatives Vorzeigen von ›human nature‹ sind sie an die Person des Dichters gebunden, ohne dabei der Verpflichtung auf die ›objektiven‹ zu repräsentierenden Inhalte ledig zu sein.

Freilich sollte man die Neigung des viktorianischen Lesepublikums, sich als Adressaten einer vom Dichter entfalteten repräsentativen Öffentlichkeit zu begreifen, nur als eine Tendenz interpretieren, eine Haltung, die dieses Publikum vor allem den von ihm verehrten Dichtern entgegenbringt, denen gegenüber es lieber ›the pleasant place of listener and learner at their feet‹ einnimmt, als ›to sit in judgment upon them‹¹⁸⁴. Daneben aber trägt dieses Publikum natürlich auch alle Züge einer diskutierenden und räsionierenden bürgerlichen Öffentlichkeit, die – z. B. in Rezensionen – die Dichter und ihre Werke öffentlicher Kritik unterzieht.

4. ›Human nature‹: Idee und Ideologie

Hinter dem System von Normen, die sich mit dem Begriff ›human nature‹ verbinden, verbergen sich oftmals handfeste religiöse, moralische, gesellschaftliche oder politische Normen. Besonders die Forderung nach Universalität und Repräsentativität des Dichters, dessen Aufgabe es sein soll, ›to transfuse [himself] [. . .] into the great soul and common mind of the world‹¹⁸⁵, kann leicht in den Anspruch umgemünzt werden, er solle sich den spezifischen Normen des viktorianischen Publikums anpassen. Dabei kann es sich sowohl um christliche Ideale¹⁸⁶, wie auch um Gefühlswerte¹⁸⁷, bürgerliche ›respectability‹¹⁸⁸, und, vor allem gegen Ende des 19. Jahrhunderts, auch um Nationalismus und Patriotismus handeln¹⁸⁹. In dem Maße, in dem sich diese ›attitude which has been called 'Victorian'‹¹⁹⁰ und die von ihr befürworteten Normen durchzusetzen vermögen, verdrängen oder modifizieren sie die Bedeutung der mit ›human nature‹ verknüpften Normen. Insbesondere der Begriff menschlicher Totalität wird häufig im Hinblick auf bestimmte moralische oder religiöse Wertvorstellungen interpretiert und in Frage gestellt. Man gesteht Dichtung einerseits zu, sie sei ›capable of expressing all human emotions‹¹⁹¹, fordert aber andererseits: ›it should stimulate the healthy, not the morbid emotions‹¹⁹², zu welchen vor allem ›[c]ynicism, and prurience, and a voluptuous delight in cruelty‹¹⁹³ gehören. Dichtung ist nicht ›the mere slave and drudge of our sensual appetites and desires‹, sondern ›the minister and interpreter of the higher powers, activities, and capabilities of man‹¹⁹⁴. An die Stelle menschlicher Totalität ist ein religiöser bzw. moralischer Dualismus von Gut und Böse, ›mankind‹ und ›brutekind‹¹⁹⁵ getreten, der sich weitgehend an den Normen der christlichen Religion orientiert. Auch bei Sidney Dobell bedeutet die ›thorough humanity of Poetry‹¹⁹⁶ nichts anderes als die Einlösung der ›Imageship‹¹⁹⁷, der Gottesebenbildlichkeit des Menschen; und Aubrey de Vere unterstreicht, daß in der Dichtung ›human passion‹ zu Ausdruck komme, und zwar ›such passion as might belong to unfallen humanity‹¹⁹⁸.

Dennoch ist die Rede von ›human nature‹ nicht bloße Ideologie, nicht immer nur ein Vorwand, um spezifisch bürgerliche oder religiöse Wertvorstellungen zu verbrämen. Gerade in der Sehnsucht eines Aubrey de Vere nach einem paradiesischen

Zustand wie vor dem Sündenfall zeigt, daß die Erfahrung der Entfremdung real ist, und ebenso das Gefühl des drohenden Verlustes menschlicher Identität und das Streben nach Überwindung der Entfremdung. Und angesichts dieser zutiefst erfahrenen Unsicherheit und Bedrohung ist es bis zu einem gewissen Grade auch verständlich, daß sich die Viktorianer an traditionelle und erprobte religiöse bzw. moralische Werte klammern.

Die Gefahr, daß die Vorstellung von einer poetischen Sphäre, in der die Verwirklichung von ›human nature‹ möglich ist, in Ideologie umschlägt, ist viel eher überall da gegeben, wo sie sich de facto mit der Existenz einer unpoetischen Sphäre der Entfremdung abfindet und zwei verschiedene Wertsysteme für Theorie und Praxis akzeptiert, wie Sarah Stickney, die, wie bereits erwähnt, ›poetic feelings‹, ›when substituted for common sense‹, als ›absurd‹ und ›contemptible‹ bezeichnet¹⁹⁹. — Doch sollte man auch hier nicht vorschnell urteilen. Einerseits stellt sich nämlich vielen viktorianischen Literaturtheoretikern und Kritikern das Problem der Bedrohung von ›human nature‹ tatsächlich als theoretisches, nicht als praktisches Problem. Das zeigt sich schon daran, daß sie der Antagonismus von ›poetry‹ und ›science‹ viel mehr beschäftigt als der von ›poetry‹ und den Ergebnissen der modernen Industrialisierung und Zivilisation. Der Grund dafür dürfte nicht zuletzt in der sozialen Stellung der betreffenden Kritiker und Theoretiker liegen: waren doch als Universitätslehrer oder reine Literaten die meisten von ihnen von den Vorgängen in der Welt der Industrie, des Handels und des Geschäftslebens nur wenig betroffen, dafür umso mehr von den neuen naturwissenschaftlichen Entdeckungen, die das alte, religiöse Bild des Menschen und der Welt endgültig zu zerstören drohten. — Andererseits darf man auch nicht übersehen, daß die viktorianischen ›critics‹ sich in der Regel keineswegs in eine praxisferne poetische Sphäre zurückzogen: Matthew Arnold ist das beste Beispiel dafür, daß sich aufopfernde praktische Tätigkeit²⁰⁰ durchaus mit dem Glauben an eine ›poetische‹ Sphäre verbinden ließ — so inkonsequent dies auch gerade bei Arnold erscheinen mag, der allen ›believers in culture‹²⁰¹ die Zurückhaltung von der Praxis empfohlen hatte.

Was andererseits diejenigen betrifft, die tatsächlich in der Welt der ›sordid calculations‹²⁰² leben, so ist für sie Dichtung in der Regel keineswegs das Mittel, sich in eine Sphäre reiner Menschlichkeit zu erheben, sondern lediglich — wie es der Earl of Carlisle in einer Rede vor den Mitgliedern des Manchester Athenaeum ausdrückt — ein Mittel der Entspannung, das keineswegs zu den geschäftlichen Unternehmungen der betreffenden Personen in Widerspruch gerät: ›[Y]ou have not been content‹, bestätigt Carlisle seinen Hörern,

[...] with that display of wealth which jostles in your streets, and is piled in your warehouses; you do not think it enough to raise factories [...], and magazines that will accommodate the traffic of the world, but you have thought it part of your proper business, too, to build and to set apart a haunt for innocent enjoyment, for useful instruction, for graceful accomplishment, for lofty thought -- the shrine of Pallas Athene in a Christian land.²⁰³

Aus dieser Perspektive kann auch kein Widerspruch zwischen der Geschäftswelt und der Welt der Literatur bestehen: ›commerce‹, meint Carlisle, ›which has formed, and which now ennobles a community like this, is the natural ally of literature and art.‹²⁰⁴

Man wird also davon ausgehen können, daß die Vorstellung von einer poetischen Sphäre, in der die Selbstentfremdung der menschlichen Natur überwunden werden kann, vor allem im viktorianischen ›Bildungsbürgertum‹ und unter den Intellektuellen lebendig ist, dagegen nur in geringerem Maße unter den Angehörigen des ›Besitzbürgertums‹, denen ›poetry‹ weniger eine Alternative zu einer entfremdeten Welt bedeutet, sondern lediglich Entspannung und Unterhaltung, bestenfalls eine Quelle der Weisheit, ›which may [. . .] nourish in our heart the noblest thoughts and the best feelings‹²⁰⁵.

Die Funktion ideologischer Verbrämung haben jedoch Wörter wie ›poetry‹, ›human nature‹, ›sincere‹, ›simple‹ etc. immer dann, wenn sie mit der Duldung einer als entfremdet erkannten Praxis Hand in Hand gehen, oder wenn sie nur Vorwand sind für die Verkündung bestimmter religiöser, gesellschaftlicher oder politischer Normen.

V. Das Ende der viktorianischen Normen

Die viktorianischen Normen leben bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts fort. Von etwa 1910 an werden sie aber, zumindest in bestimmten Leserschichten, von einem neuen kritischen Idiom überlagert. — Zur gleichen Zeit macht jedoch auch diejenige Leserschicht, der die traditionellen Normen noch geläufig sind, erhebliche Wandlungen durch. Einerseits scheint unter den Lesern der alteingeführten, monatlich oder vierteljährlich erscheinenden Reviews oder Magazines das Interesse an Dichtung und ästhetischer Reflexion zu sinken; Rezensionen zeitgenössischer Dichtung fehlen z. B. im Jahre 1909 im *Edinburgh Review*, *Blackwood's Magazine*, *Fortnightly Review*, *Nineteenth Century* und *National Review* vollkommen. Das ist umso erstaunlicher, als gerade die beiden erstgenannten Zeitschriften im 19. Jahrhundert die literarische Tradition der großen Reviews mitbegründeten und hochhielten. Doch nun haben sich die Gewichte in diesen Zeitschriften vor allem auf politische und soziale Themen verlagert; lediglich das *Quarterly Review* berichtet noch verschiedentlich über zeitgenössische Lyrik und auch im »Literary Supplement« des *Contemporary Review* spielt sie noch eine gewisse Rolle.¹

Andererseits sind, gerade in den wöchentlich erscheinenden literarischen Zeitschriften wie *The Athenaeum* und *The Times Literary Supplement*, an die Seite der im 19. Jahrhundert üblichen ausführlichen, meist mit grundsätzlichen ästhetischen oder philosophischen Reflexionen verbundenen Rezensionen Bücherlisten getreten, in denen alle neu erscheinenden oder wieder aufgelegten Bücher in knappster Form rezensiert werden. Bekannt ist die Notiz zu Ezra Pounds *Personae* 1909 im *T. L. S.* — sie kann zugleich als charakteristisches Beispiel für diese Form der Kurzrezension gelten:

Ezra Pound admires Browning, whom he addresses as 'Old Hippety-hop o' the accents'. Like Browning he is fond of medieval and Italian themes, and he affects the eccentric and the obscure; but these qualities do not, in these pages at any rate, leave much room for beauty.²

Zum größeren Teil neigen diese Rezensionen jedoch eher zum Lob als zum Tadel³; die meisten Autoren kommen im Durchschnitt besser weg als Pound, so z. B. neben vielen anderen ein gewisser C. Wilkinson mit seinen *Songs of the Plains*, denen ebenfalls vom *T. L. S.* bescheinigt wird:

These are full of the open air of downs and plain — not all of them perhaps [...] worth printing; but the writer has a pleasant gift, worth cultivating.⁴

In diesen Kurzrezensionen scheint das kritische Idiom der Viktorianer noch intakt, und doch besteht ein Unterschied: die kritischen Normen dienen nicht mehr primär der Beschreibung, werden nicht mehr, wie oft im 19. Jahrhundert, in der Auseinandersetzung mit dem Werk gewonnen, sondern sie sind zu bloßen Reizwörtern geworden, die, wie auch die Form der Kurzrezension, ganz auf die Bedürfnisse eines neuen Massenpublikums zugeschnitten sind. — Das Publikum hat sich also in doppelter Hinsicht verändert: einerseits ist es zum Massenpublikum geworden, das nicht mit Mitteln der Literaturkritik, sondern der Werbung für die Lektüre von Dichtung gewonnen wird — ein Publikum, das vor dem 1. Weltkrieg John Oxenham's *Bees in Amber* »by the hundred thousand«⁵ kauft, während einige Jahre später T. S. Eliot's *Poems* nur in 200⁶, Hardys *Collected Poems* immerhin in 3000 Exemplaren auf den Markt kommen⁷. — Andererseits scheint in dem an politischen und sozialen Fragen interessierten Teil des Publikums — dem Leserkreis der großen Reviews — das Interesse an Dichtung, besonders an zeitgenössischer Dichtung nachgelassen zu haben.

Dennoch lebt das viktorianische Idiom auch in längeren Aufsätzen und Rezensionen fort. Als Beispiel kann ein Aufsatz W. Morison's gelten, der 1919 im *Poetry Review* veröffentlicht wird, und dessen Titel »The Affinity between Poetry and Religion« einen der Gemeinplätze der viktorianischen Literaturkritik aufgreift. Auch sonst ist der Aufsatz in jeder Hinsicht der viktorianischen Tradition aufs engste verbunden. Morison hebt hervor:

1. Dichtung und Materialismus bzw. Agnostizismus sind unvereinbar:

[...] [t]he poet has faith in a divine source and centre of the universe. He believes that Nature will not betray the heart that trusts her. With an anarchic or materialistic or agnostic view of the world one may be a verse-maker but never a poet. The more affirmative a poet is, the more he lends himself to the inspirations of faith and hope that visit him, the more he is a poet. Poetry and doubt agree so ill that they cannot live together.⁸

2. Dichtung »interpretiert« Objekte, indem sie ihnen einen »menschlichen« Sinn unterlegt; sie ist irrational:

[...] [poetry has] to do, not with the structure, but with the soul of things. [Its] [...] knowledge is not reached by intellectual processes, nor are [its] [...] beliefs the result of reasoning — they are immediate and intuitive. It is the meaning of things for the heart of man that [it] [...] interprets [...].⁹

3. der Dichter ist »a man among his fellow-men«:

There is no speech which so corresponds with the universality of religion as poetry. One only needs to be a man to understand it; it requires but a human heart to interpret it. One touch of poetry makes the whole world akin.¹⁰

Seit etwa 1910 beginnt jedoch endgültig der Angriff auf die viktorianischen Wertmaßstäbe. Die traditionell »poetischen« Themen der Dichtung, wie »Youth, 'Hope,' 'Life,' 'Death,' (with capitals)« werden als »stale clichés dulled with incessant

use¹¹ bezeichnet. Aldous Huxley beklagt sich über den ›traditionalism of subject-matter‹ und die Fiktion eines poetischen Aspekts der Welt:

Only in poetry do we pretend seriously to believe that nature is a person of like passions with ourselves. In our sober senses we know that nature is a machine [...]. And again, while in private life we are convinced disciples of Freud, we go on assuring ourselves in verse that sexual love partakes, somehow, of the divine.¹²

Eng damit verbunden ist die Ablehnung der ›great thoughts‹, die man normalerweise bei der Behandlung ›poetischer‹ Themen erwartete:

We do not mean to say that great thoughts never occur in great poetry. [...] But the greatness of the thought has nothing to do with the quality of the poetry. The true poet can write about eternity or about a flea and make magnificent poetry out of either theme.¹³

Das bedeutet zugleich die Abkehr vom philosophierenden, d. h. eine ›philosophy‹ verkündenden Dichter. Selbst ältere Leser, die noch die Hochblüte der viktorianischen Dichtung erlebt hatten, werden sich eines Wandels bewußt: ›I find myself now asking of poetry less and less for any ordered philosophy of life itself‹¹⁴, schreibt J. Comyns Carr in seinen Erinnerungen. Der Verfasser eines Artikels im *English Review* geht noch einen Schritt weiter: moderne Dichtung, schreibt er, müsse analytisch sein – eine Behauptung, die im 19. Jahrhundert fast undenkbar ist:

It is perhaps in the nature of the time that modern verse must be analytical. There are to-day so many things to see, so many 'to take stock of', that we none of us dare to generalise. We realise very fully that if to-day we generalise in one direction, to-morrow fresh facts will come up to upset our theories.¹⁵

T. S. Eliot formuliert die neuen Leseerwartungen folgendermaßen: ›We are not concerned with the author's beliefs, but with the orthodoxy of sensibility and with the sense of tradition‹¹⁶.

Schließlich findet auch das Konzept der ›human nature‹ in der modernen Poetik keinen Platz mehr. T. S. Eliot verkündet in ›Tradition and the Individual Talent‹ eine unpersönliche Dichtungstheorie, in der ›poet‹ und ›man‹, ›the man who suffers‹ und ›the mind which creates‹¹⁷, getrennt sind. Einem ›finely perfected medium in which special, or very varied, feelings are at liberty to enter into new combinations‹¹⁸, kann es nicht um die ›Humanisierung‹ naturwissenschaftlicher oder sonstiger ›unpoetischer‹ Fakten und Wahrheiten gehen. Auch ›sincerity‹ verliert damit seine Gültigkeit als Wertmaßstab; denn ›sensitive appreciation is directed not upon the poet but upon the poetry‹.¹⁹

Damit hat auch das Wort ›poetry‹ endgültig seine Funktion, als Verhaltensnorm gesellschaftsbildend zu wirken, aufgegeben. Es ist nicht mehr üblich, das Wort und seine Ableitungen metaphorisch auf andere Bereiche des Lebens zu übertragen: es hat seine Rolle als sprachliches ›centre of expansion‹ ausgespielt²⁰.

Anmerkungen

Kapitel I

- 1 vgl. Harald Weinrich, ›Für eine Literaturgeschichte des Lesers‹. In: Weinrich, *Literatur für Leser*. Stuttgart 1971. S. 23–34; hier S. 24 f.
- 2 Levin L. Schücking, *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*. 3. neu bearb. Aufl. Bern 1961. S. 88.
- 3 vgl. Erwin Wolff, ›Der intendierte Leser‹. In: *Poetica* 4, H. 2 (1971), S. 141–166; hier S. 141 f.
- 4 Einige Beispiele aus der umfangreichen Literatur seien genannt: George L. Nesbitt, *Benthamite Reviewing*. New York 1934. — Leslie A. Marchand, *The Athenaeum: A Mirror of Victorian Culture*. Chapel Hill 1941. — Merle M. Bevington, *The Saturday Review*. New York 1941. — J. D. Jump, ›Weekly Reviewing in the Eighteen-Fifties‹. In: *The Review of English Studies* 24 (Jan. 1948), S. 42–57. — R. G. Cox, ›Victorian Criticism of Poetry: The Minority Tradition‹. In: *Scrutiny* 18 (Jun. 1951), S. 2–17.
- 5 Band I erschien 1965, Band II 1972; zwei weitere Bände sind geplant.
- 6 Hans Robert Jauß weist in *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt 1970), S. 183 f. in zwei Fußnoten auf einige deutsche Untersuchungen dieser Art hin.
- 7 vgl. Hans Norbert Fügen, *Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden*. Bonn 1964. S. 14.
- 8 vgl. Erwin Wolff, ›Der intendierte Leser‹. S. 141–143.
- 9 Schücking, *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*. S. 15.
- 10 ebd. S. 88.
- 11 vgl. Hans Norbert Fügen, ›Einleitung des Herausgebers‹. In: Fügen (Hg.), *Wege der Literatursoziologie*. Neuwied 1968. S. 19.
- 12 Schücking, *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*. S. 85–87.
- 13 Weinrich, ›Für eine Literaturgeschichte des Lesers‹. S. 28.
- 14 René Wellek und Austin Warren, *Theorie der Literatur*. Übers. v. E. u. M. Lohner. Berlin 1966. S. 59.
- 15 Fügen, *Haupttrichtungen der Literatursoziologie*. S. 14.
- 16 s. Anm. 3.
- 17 Wolff, ›Der intendierte Leser‹. S. 142 f.
- 18 ebd. S. 141.
- 19 ebd.
- 20 ebd. S. 142 f.
- 21 Weinrich, ›Für eine Literaturgeschichte des Lesers‹. S. 28.
- 22 ebd. S. 30.
- 23 Weinrich, ›Für eine Literaturgeschichte des Lesers‹. S. 32.
- 24 ebd. S. 34.
- 25 Wolfgang Iser, *Der implizite Leser*, München 1972. S. 9.
- 26 ebd.
- 27 ebd. S. 8.
- 28 Weinrich, ›Für eine Literaturgeschichte des Lesers‹. S. 8

- 29 vgl. H. R. Jauß, ›Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft‹. In: Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*. S. 144–207; hier S. 192 Fußn. 119. Jauß zitiert V. Erlich: ›auf der Ebene der Wirklichkeitsdarstellung stand die 'Differenzqualität' für das 'Abweichen' vom Wirklichen, also für die schöpferische Deformierung. Auf sprachlicher Ebene bedeutete der Ausdruck das Abweichen vom geläufigen Sprachgebrauch. Auf der Ebene der literarischen Dynamik schließlich [...] eine Veränderung der vorherrschenden künstlerischen Norm.‹
- 30 Der Ausdruck stammt von Vodička und wird von Jauß übernommen. Vgl. Jauß, ›Geschichte der Kunst und Historie‹. In: Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*. S. 208–251; hier S. 247 ff.
- 31 Jauß, ›Literaturgeschichte als Provokation‹. S. 173 ff.
- 32 vgl. ebd. S. 177 ff. Es geht hier vor allem um die Aktivitäten, die zum ›Horizontwandel‹ führen.
- 33 ebd. S. 186.
- 34 ebd.
- 35 vgl. Fügen, *Hauptrichtungen der Literatursoziologie*. S. 14.
- 36 Jauß, ›Geschichte der Kunst und Historie‹. S. 248.
- 37 Jauß, ›Literaturgeschichte als Provokation‹. S. 186.
- 38 ebd.
- 39 Jauß, ›Geschichte der Kunst und Historie‹. S. 248 (in Anlehnung an Vodička).
- 40 Jauß, ›Literaturgeschichte als Provokation‹. S. 186.
- 41 ebd. S. 192.
- 42 ebd. S. 194. — In solchen Momenten scheint Jauß nicht mehr allzuweit von Welleks Standpunkt entfernt, der dem Kunstwerk eine ›wesentliche Identität der Struktur‹ zuspricht, ›die durch alle Zeiten dieselbe [bleibt]‹, zugleich aber einräumt, daß diese Struktur ›dynamisch‹ sei und sich ›im Verlauf der Geschichte, während sie durch Geist und Gemüt ihrer Leser, Kritiker und anderer Künstler hindurchgeht‹, verändere. (*Theorie der Literatur*, S. 230). Wellek trägt anschließend den Entwurf einer Rezeptionsgeschichte vor; sie ist allerdings bei ihm nicht wie bei Jauß die einzig mögliche Form der Literaturgeschichte.
- 43 Jauß, ›Literaturgeschichte als Provokation‹. S. 164 ff.
- 44 vgl. oben S. 4.
- 45 Jauß, ›Literaturgeschichte als Provokation‹. S. 173.
- 46 ebd. S. 177.
- 47 Karl Erik Rosengren, *Sociological Aspects of the Literary System*. Stockholm 1968. S. 25.
- 48 ebd. S. 27.
- 49 ebd.
- 50 ebd. S. 33.
- 51 vgl. Jauß, ›Literaturgeschichte als Provokation‹. S. 180.
- 52 Stephen Ullmann, *Semantics: An Introduction to the Science of Meaning*. Oxford 1962. S. 73 und passim. — Vgl. auch ebd. S. 74: ›It is perfectly true to say that proper names are filled with rich connotations when applied to persons or places well known to both speaker and hearer, but in themselves, torn out of context, they will often mean nothing at all.‹ — Vgl. auch W. Kamlah u. Paul Lorenzen, *Logische Propädeutik*. Mannheim 1967. S. 32: ›Der Eigenname vergegenwärtigt seinen Gegenstand [...], wenn er auch für sich allein noch nichts 'besagt' [...].‹
- 53 Ullmann, *Semantics*. S. 258.
- 54 Vol. Kamlah/Lorenzen, *Logische Propädeutik*. S. 64 f.: ›Verstanden wird Rede immer nur als 'zusammenhängende Rede', als Kontext. [...] [Die] Wörter der Umgangssprache [...] [sind] als isolierte Sprachelemente gleichsam plastisch [...] und [werden] erst in einem Kontext und durch einen Kontext geprägt [...].‹
- 55 Ullmann, *Language and Style: Collected Papers*. Oxford 1964. S. 25.

- 56 Alba H. Warren, *English Poetic Theory 1825–1865*. Princeton 1950. S. 12.
- 57 ebd. S. 13.
- 58 ebd. S. 36.
- 59 ebd. S. 15, 16.
- 60 ebd. S. 161.
- 61 Warren, *English Poetic Theory*. S. 45.
- 62 ebd. S. 161.
- 63 Vgl. Isobel Armstrong, *Victorian Scrutinies: Reviews of Poetry 1830–1870*. London 1972. S. 31 ff. Die Autorin wird Arnolds ›Preface‹ entschieden gerechter als Warren.
- 64 Warren, *English Poetic Theory*, S. 169.
- 65–66 M. Arnold, *Poems*. 2. Aufl. London 1854. S. xii.
- 67 ebd. S. xiv.
- 68–69 ebd. S. xxii.
- 70 ebd. S. xxiv.
- 71 ebd. S. xxx.
- 72 Warren, *English Poetic Theory*. S. 161.
- 73 ebd. S. 156.
- 74 Arnold, *Poems*. S. xiv f.
- 75 Arnold, *Poems*. S. xxi.
- 76 ebd. S. xxxii f.
- 77 ebd. S. xxxv.
- 78 s. u. S. 19. — Vgl. auch Isobel Armstrong, *Victorian Scrutinies*. S. 5.
- 79 Erwin Wolff, ›Zwei Versionen des historischen Romans: Scotts *Waverley* und Thackerays *Henry Esmond*‹. In: *Lebende Antike*. Symposium f. R. Sühnel. Hg. v. H. Meller u. H.-J. Zimmermann. Berlin 1967. S. 348–369; hier S. 352.
- 80 ebd.
- 81 ebd. S. 358 ff.
- 82 ebd. S. 360.
- 83 Vgl. Walter Graham, *English Literary Periodicals*. New York 1930. S. 247: ›The Edinburgh and the Quarterly [...] dominated the nineteenth century.‹
- 84 G. M. Young weist auch auf diesen Einschnitt um 1830 hin. *Victorian England: Portrait of an Age*. London 1936. S. 12: ›[...] the old men lived and the young men died [i. e. Byron, Shelley, Keats]. A strange pause followed their departure, and the great Victorian lights rose into a sky which [...] was vacant.‹
- 85 Keats stirbt 1821, Shelley 1822, Byron 1824, Blake 1827, Hazlitt 1830, Scott 1832, Lamb 1834.

Kapitel II

- 1 Samuel Johnson, *Dictionary*.
- 2 Eine der wenigen Ausnahmen stellt der Topos von den ›sister arts‹ Malerei und Dichtung dar, der es gestattet, von der Malerei als ›mute poetry‹ zu reden (vgl. Jean J. Hagstrum, *The Sister Arts*. Chicago 1958).
- 3 s. o. S.
- 4 Percy Bysshe Shelley, ›A Defence of Poetry‹. In: *ECT*. S. 225–255; hier S. 229.
- 5 ebd. S. 225.
- 6 ebd.
- 7 Shelley, ›Defence‹. S. 228.
- 8 John M. Wilson, *The Enthusiast. A Metrical Tale, with Other Pieces, and a Preliminary Chapter on Poetry*. Edinburgh 1834. S. 15.
- 9 veröff. in: *Monthly Repository* 7 (Jan. 1833), S. 60–71.
- 10 ebd. S. 60.
- 11 ebd.

- 12 ebd.
- 13 E. Wolff, ›Zwei Versionen des histor. Romans‹, s. o. S. 24.
- 14 vgl. [David Masson], ›Theories of Poetry and a new Poet‹. In: *NBR* 19 (Aug. 1853), S. 297–344; hier S. 302.
- 15 G. H. Lewes, [Ausz. aus] ›Hegel's Aesthetics: Philosophy of Art‹. In: Lewes, *Literary Criticism*. Hg. v. A. R. Kaminsky. Lincoln/U. S. 1964. S. 50.
- 16 veröffentlicht in *Fraser's* 75 (Apr. 1867), S. 523–536; dann erneut in Allingham, *Varieties in Prose*. Bd. 3. London 1893. S. 253–276. Nach dieser Ausgabe wird zitiert.
- 17 Allingham, ›On Poetry‹, S. 253 f.
- 18 ebd. S. 253.
- 19 ebd.
- 20 ebd. S. 254. — Vgl. hier auch den Unterschied zur klassizist. Lehre des Poetischen in der Malerei, die sich primär mit Fragen der Darstellung und des Stils, nicht aber der Wirkung beschäftigt.
- 21 ebd. S. 255.
- 22 ebd. S. 254.
- 23 Allingham, ›On Poetry‹, S. 255.
- 24 ebd. S. 255.
- 25 ebd. S. 257.
- 26 ebd.
- 27 ebd. S. 258.
- 28 ebd. S. 259.
- 28a Ähnliches wie für ›poetry‹ gilt schon im 18. Jahrhundert für ›romantic‹ und ›picturesque‹: sie sind Ausdruck der Gewohnheit, die Natur ›through the medium of literature, through a mist of associations and sentiments derived from poetry and fiction‹ bzw. ›through the medium [...] of painting‹ zu sehen. (L. P. Smith, ›Four Romantic Words‹. In: Smith, *Words and Idioms*. London 1925. S. 82.)
- 29 vgl. o. S. 28.
- 30 Warren weist darauf hin, daß die Viktorianer ›tended to ignore the claims of poetry as an art or craft‹ (*English Poetic Theory*, S. 25) und wenig ›interest in the problems of the medium‹ (ebd. S. 28) zeigten; aber er geht nicht auf die Folgen für die literarische Sprache und das Verhalten der Leser ein. — Raymond Williams verweist auf die Abwertung von ›skill‹ (*Culture and Society 1780–1950*. Repr. Harmondsworth 1963. S. 60), bemerkt aber nicht, daß im 19. Jahrhundert zunächst auch ›art‹ negative Oberbünde hat. (vgl. S. 48–64).
- 31 veröff. im *London Review* I, 1 (1829), S. 153–171 unter dem Titel ›Greek Tragedy‹. Später aufgenommen in die *Essays Critical and Historical*. Bd. 1. London 1871. Nach einer späteren Auflage (London 1901) wird zitiert.
- 32 Newman, ›Poetry‹, S. 25.
- 33 gehalten in Oxford; Veröffentlichung des lateinischen Urtextes 1844 unter dem Titel *Praelectiones Academicae Oxonii habitae, Annis MDCCCXXXII... MDCCCLII*. Oxford 1844. Zitiert wird nach der englischen Übersetzung von Edward Kershaw Francis: John Keble, *Lectures on Poetry 1832–1841*, Oxford 1912.
- 34 Keble, *Lectures on Poetry*. Bd. 2. S. 220.
- 35 *The London Quarterly Review* 2 (Jun. 1854), S. 440–441. — Auch Warren zitiert diese Passage in *English Poetic Theory*, S. 4, jedoch um zu beweisen, daß im 19. Jahrhundert ›the spirit of science was expressed in criticism‹. Der Gedanke einer latenten Verwandtschaft von ›poetry‹ und ›science‹ wird in der viktorianischen Literaturtheorie und Kritik noch öfter aufgegriffen: vgl. unten S. 68.
- 36 John Campbell Shairp, *Aspects of Poetry*. Being Lectures Delivered at Oxford. Oxford 1881. S. 29.
- 37 J. H. Newman, ›Poetry, with Reference to Aristotle's Poetics‹, S. 26.
- 38 Newman, ›Poetry [...]‹, S. 26.

- 39 ebd.
- 40 ebd. S. 7.
- 41 ebd. S. 25.
- 42 Keble, *Lectures on Poetry*. Bd. 2. S. 220.
- 43 vgl. Wordsworths Angriff auf den ›taste‹-Begriff in seinem ›Preface‹ (*Poetical Works*. Hg. v. Th. Hutchinson und E. de Selincourt. Repr. London 1969. S. 737.). — Vgl. a. Hannelore Klein, *There is no Disputing about Taste*. Münster 1967. Kap. 8: ›Die Interpretation des Geschmacksbegriffes im Übergang zum 19. Jahrhundert: Blake und Reynolds.‹
- 44 H. Taylor, *Philip van Artevelde*. 2 Bde. London 1834. Bd. 1. S. x.
- 45 erstmals veröffentlicht im *Prospective Review* (Nov. 1847).
- 46 W. Bagehot, *Collected Works*. Hg. v. Norman St. John-Steuas. 4 Bde. London 1965. Bd. 1 (= The Literary Essays 1). S. 137.
- 47 Charles Mackay, ›An Inquiry into the Alleged Anti-Poetical Tendencies of the Present Age‹. In: Mackay, *Egeria*. London 1850. S. [ix]–xx; hier S. [ix].
- 48 Mackay greift z. B. Dr. Johnson an (S. xi).
- 49 Jeremy Bentham, *Works*. Hg. v. John Bowring. Nachdruck der Ausg. v. 1838–1843. 11 Bde. New York 1962. Bd. 2. S. 253.
- 50 ebd.
- 51 Mackay, ›Inquiry‹. S. xviii.
- 52 Vgl. a. W. Bagehot, ›Wordsworth, Tennyson, and Browning; or Pure, Ornate, and Grotesque Art in English Poetry‹. In: Bagehot, *Works*. Bd. 2 (= Literary Essays 2). S. 321–366; hier S. 322: ›poetry is [not[[...] one of the many amusements for the light classes, for the lighter hours of all classes.‹
- 53 William Archer Shee, *My Contemporaries 1830–1870*. London 1893. S. 222 f. Vgl. a. die Byron-Bowles Kontroverse (s. u. S. 29 f.).
- 53a Hervorhebungen vom Verf.
- 54 R. Williams weist auf diese Kontinuität hin: ›the contrast between 'organic' and 'mechanical' which lies at the very centre of a tradition which has continued to our own day‹ (*Culture and Society*. S. 54; vgl. a. S. 256 f.).
- 55 ›Coleridge and Poetry‹. In: *WR* 12 (Jan. 1830), S. 1–31; hier S. 4.
- 56 vgl. Williams, *Culture and Society*. S. 54.
- 57 Isobel Armstrong vermerkt ›an almost complete absence of a specialised or technical critical vocabulary in Victorian reviewing.‹ (*Victorian Scrutinies*. S. 5)
- 58 Wordsworth, *Poetical Works*. S. 753.
- 59 ebd. S. 752.
- 60 ebd.
- 61 A. de Vere, Bf. an Henry Taylor v. 25. 4. 1855. In: Wilfrid Ward, *Aubrey de Vere: A Memoir, Based on his Unpublished Diaries and Correspondence*. London 1904. S. 260–263; hier S. 260 f.
- 62 [A. Smith], ›The Philosophy of Poetry‹. In: *BM* 38 (Dec. 1835). S. 827–839.
- 63 [A. Smith], ›The Philosophy of Poetry‹. S. 836.
- 64 [G. Massey], ›Browning's Poems‹. In: *QR* 118 (Jul. 1865), S. 77–105; hier S. 79.
- 65 darauf weist schon Warren hin, ohne jedoch auf die Bedeutung dieses Phänomens im Zusammenhang mit anderen Charakteristika der viktorianischen Theorie und Kritik einzugehen.
- 66 [J. S. Mill], ›Two Kinds of Poetry‹. In: *Monthly Repository* 7 (Nov. 1833), S. 708–724; hier S. 716.
- 67 Robert Browning, ›Essay on Shelley‹. In: Peacock, *The Four Ages of Poetry*; Shelley, *A Defence of Poetry*; Browning, *Essay on Shelley*. Hg. v. H. F. B. Brett-Smith. Repr. Oxford 1967. S. 61–83; hier S. 63 ff.
- 68 Allingham, ›On Poetry‹. S. 270.

- 69 [H. Reeve], ›Tennyson and Browning‹. In: ER 172 (Oct. 1890), S. 301–316; hier S. 307 f., 315.
- 70 Keble, *Lectures on Poetry*. Bd. 2. S. 220.
- 71 Newman, ›Poetry‹. S. 8.
- 72 vgl. ebd. S. 7 f.
- 73 vgl. [Elizabeth Hasell], ›A Talk about Sonnets‹ In: BM 128 (Aug. 1880), S. 159–174. — [E. Hasell], ›A Talk about Odes‹. In: BM 129 (Jun. 1881), S. 783–802. — [C. Patmore], ›Tennyson's Maud‹, In: ER 102 (Oct. 1855), S. 498–519; bes. S. 515–519 (= kurzer Abriß der englischen Metrik). — [W. H. Mallock], ›Ballads and other Poems by Alfred Tennyson‹. In: ER 154 (Oct. 1881), S. 486–515; bes. S. 497.
- 74 vgl. Warren, *English Poetic Theory*. S. 26; vgl. o. S. 14.
- 75 [P. W. Clayden], ›The Relation of Art to Nature‹. In: *Cornhill* 14 (Jul. 1886), S. 28–36; hier S. 33.
- 76 M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*. New York 1953. S. 22 f.
- 77 W. Hazlitt, ›Lectures on the English Poets‹. In: Hazlitt, *The Complete Works*. Hg. v. P. P. Howe. 21 Bde. London 1930; hier Bd. 5. S. 2.
- 78 Johnson, *Dictionary*. s. v. POETICAL/POETICK.
- 79 vgl. Keble, *Lectures on Poetry*. S. 25 ff.
- 80 Thomas Arnold, ›Preface‹. In: Th. Arnold (Hg.), *The Poetry of Common Life*. London 1844. S. vif.
- 81 Hazlitt, ›Lectures on the English Poets‹. S. 2.
- 82 ›The Connexion between Poetry and Religion‹. In: *Hogg's Weekly Instructor* 1, No. 2 (8. 3. 1845), S. 26–30; hier S. 27.
- 83 Auch Wellek konstatiert die Vermischung mehrerer theoretischer Ansätze in Hazlitts literaturkritischen Schriften. (*The Romantic Age* (= Hist. of Mod. Criticism 2). New Haven 1955. S. 200–204).
- 84 Johnson, *Dictionary*. s. v. POET.
- 85 Wordsworth, *Poetical Works*. S. 592. — Coleridge zitiert diese Passage auch in der *Biographia Literaria* (Hg. v. G. Watson. Repr. London 1967. S. 254 f.) und stellt bezeichnenderweise die Wahrheit von Wordsworths Behauptung in Frage. Das 19. Jh. folgt jedoch im wesentlichen Wordsworths, nicht Coleridges Argumentation. Dieser Umstand ist zugleich symptomatisch für die Rezeption der beiden romantischen Theoretiker im 19. Jh.
- 86 [J. Bowring], ›Tennyson's Poems‹. In: WR 14 (Jan. 1831) S. 210–224; hier S. 211.
- 87 [J. S. Mill], ›The Two Kinds of Poetry‹. (vgl. Anm. 66). S. 715.
- 88 S. Stickney, *The Poetry of Life*. 2 Bde. London 1835. Hier: Bd. 1. S. 59.
- 89 Keble, *Lectures on Poetry*. Bd. 1. S. 30.
- 90 Keble, *Praelectiones* (vgl. Anm. 33). Bd. 1. S. 20.
- 91 [J. Wilson], ›Tennyson's Poems‹. In: BM 31 (May 1832), S. 721–741; hier S. 721.
- 91a [Wilson], ›Tennyson's Poems‹. S. 721.
- 92 ebd. S. 722. — Vgl. a. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*. S. 155.
- 93 J. C. Shairp, *Aspects of Poetry*. S. 37.
- 94 Shairp, *On Poetic Interpretation of Nature*. Edinburgh 1877. S. 19.
- 95 Cotterill, *An Introduction to the Study of Poetry*. London 1882. S. 20.
- 96 [William Minto], ›Lord Lytton's 'Glenaveril'‹. In: BM 138 (Oct. 1885), S. 452–462; hier S. 452.
- 97 ebd.
- 98 ebd. S. 453.
- 99 ebd.
- 100 [Minto], ›Lord Lytton's 'Glenaveril'‹. S. 453.
- 101 ebd. S. 452.
- 102 Wyndham Lewis, *Ezra Pound*. S. 260. Zit. n. C. K. Stead, *The New Poetic*. Harmondsworth 1967. S. 54.

- 103 vgl. auch Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. 2. Aufl. 2 Bde. München 1958. Bd. 2, S. 65.
- 104 vgl. Wellek, *The Romantic Age* (= Hist. of Mod. Crit. 2). S. 114 f. und 205.
- 105 Warren, *English Poetic Theory*. S. 6.
- 106 ebd. S. 6.
- 107 Warren, *English Poetic Theory*. S. 6.
- 108 vgl. oben S. 8 ff.
- 109 s. u. S. 29.
- 110 Johnson, Dictionary. s. v. POETICAL.
- 111 Shelley, ›Defence‹. S. 249.
- 112 Stickney, *The Poetry of Life*. Bd. 1. S. 3.
- 113 Stickney, *The Poetry of Life*. Bd. 1. S. 3.
- 114 Auch Campbell und Disraeli sowie einige Reviews beteiligen sich an der Kontroverse.
- 115 W. L. Bowles, ›Invariable Principles of Poetry, in a Letter addressed to Thomas Campbell [...]‹. In: Byron, *Works*. Hg. v. R. E. Prothero & E. H. Coleridge. London 1898 ff. Hier: Bd. 12 (= Letters and Journals 5). S. 532.
- 116 Byron, *Works*. Bd. 12 (= Letters and Journals 5). S. 547 f.
- 117 vgl. ebd. S. 545 f., 548.
- 118 ebd. S. 548.
- 119 zit. n. F. R. Leavis, *New Bearings in English Poetry*. London 1954. S. 8.
- 120 vgl. P. A. W. Collins, ›Literary Theory and Criticism‹. In: Boris Ford (Hg.), *From Dryden to Johnson* (= Pelican Guide to English Literature 4). Harmondsworth 1968. S. 173–187; hier S. 185.
- 121 vgl. J. T. Boultons Einleitung zu E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Hg. v. Boulton. London 1958. S. lii.
- 122 vgl. ebd. S. xlvii.
- 123 Wellek, *The Later Eighteenth Century* (= History of Mod. Crit. 1), London 1955. S. 114.
- 124 Wellek, *The Romantic Age* (= Hist. of Mod. Crit. 2). S. 114 f.
- 125 Francis Jeffrey, Rez. v. A. Alison, ›Essay on the Nature and Principles of Taste‹. In: Jeffrey, *Contributions to the Edinburgh Review*. 2. Aufl. 2 Bde. London 1846. Bd. 1. S. 3–78; hier S. 31. (Die Rez. wurde erstmals im ER 18 (May 1811), S. 1–46 veröffentl.)
- 126 Wilson, *The Enthusiast*. S. 9.
- 127 ebd.
- 128 ebd.
- 129 vgl. ebd.
- 130 Wilson, *The Enthusiast*. S. 10.
- 131 ebd.
- 132 Shelley, ›Defence‹. In: ECT. S. 241.
- 133 ebd.
- 134 Wilson, *The Enthusiast*. S. 14 f.
- 135 ebd. S. 15.
- 136 Wilson, *The Enthusiast*. S. 15.
- 137 ebd. S. 16.
- 138 ebd.
- 139 ebd. S. 16 f.
- 140 Wilson, *The Enthusiast*. S. 17.
- 141 vgl. die Kapitelüberschriften sowie Kap. 2: ›Why certain objects are, or are not, poetical‹. (*The Poetry of Life*. Bd. 1. S. 20–40.)
- 142 Charles Kingsley, Rez. v. Tennyson, ›In Memoriam‹. In: *Fraser's* 42 (Sep. 1850),

- S. 245–255. zit. n. J. D. Jump (Hg.), *Tennyson: the Critical Heritage*. London 1967. S. 179 f.
- 143 Hazlitt, ›Lectures on the English Poets‹. S. 1.
- 144 James Montgomery, *Lectures on Poetry and General Literature*. London 1833. S. 53 f.
- 145 ›What is Poetry?‹ In: *Chambers'* 1, No. 21 n. s. (25. 5. 1844) S. 321–323; hier S. 322.
- 146 [David Brewster], ›Hunt's Poetry of Science‹. In: *NBR* 13 (May 1850), S. 117–158; hier S. 117 f.
- 147 [H. H. Lancaster], ›Tennyson's Enoch Arden‹. In: *NBR* 41 (Aug. 1864), S. 231–252; hier S. 233.
- 148 [J. B. Brown], ›Ethics and Aesthetics of Modern Poetry‹. In: *Cornhill* 37 (May 1878), S. 569–583; hier S. 583.
- 149 Nicholas Michell, *The Poetry of Creation*. London 1856.
- 150 In ironischem Licht läßt Thackeray diesen Begriff von ›poetry‹ erscheinen, wenn er Barnes Newcome einen Vortrag über ›The Poetry of Womanhood and the Affections‹ halten läßt (vgl. A. Cruse, *The Victorians and their Reading*. S. 226). — Auch bei Dickens erscheint der ›poetry‹-Begriff ironisch gebrochen: in *Dombey and Son* ruft Mrs. Skewton beim Besuch von Warwick Castle aus: ›Oh dear! If they would only leave us a little more of the poetry of existence in these terrible days.‹ (*Dombey and Son*. Hg. v. G. K. Chesterton. Repr. London 1969. S. 358).
- 151 Wilson, *The Enthusiast*. S. 16.
- 152 Montgomery, *Lectures*. S. 54.
- 153 Wilson, *The Enthusiast*. S. 9, 16.
- 154 ebd. S. 15. — Vgl. a. Hazlitt, ›Lectures on the English Poets‹. S. 1.
- 155 Wilson, *The Enthusiast*. S. 15, 16.
- 156 Stickney, *The Poetry of Life*. Bd. 1. S. 5.
- 157 ›Perfection‹ ist eines der Schlüsselwörter der Epoche. (vgl. u. a. Williams, *Culture and Society*. S. 120–137).
- 158 Wilson, *The Enthusiast*. S. 17.
- 159 ebd. S. 9.
- 160 Stickney, *The Poetry of Life*. Bd. 1. S. 3.
- 161 Stickney, *The Poetry of Life*. Bd. 1. S. 12.
- 162 ebd. S. 3 f.
- 163 Wilson, *The Enthusiast*. S. 17.
- 164 ebd. S. 10.
- 165 Hazlitt, ›Lectures on the English Poets‹. S. 1.
- 166 Allingham, ›On Poetry‹ (vgl. Anm. 16). S. 274.
- 167 ebd.
- 168 ebd. S. 275.
- 169 ebd. S. 262.
- 170 Wilson, *The Enthusiast*. S. 18.
- 171 Allingham, ›On Poetry‹. S. 274.
- 172–174 ebd.
- 175 ebd. S. 274 f.
- 176 Allingham, ›On Poetry‹. S. 275.
- 177 Byron, *Works*. Bd. 12 (= Letters and Journals 5). S. 548.
- 178 s. o. S. 35.
- 179 Allingham, ›On Poetry‹. S. 262.
- 180 Stickney, *The Poetry of Life*. Bd. 1. S. 50.
- 181 Allingham, ›On Poetry‹. S. 274.
- 182 Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. 5. Aufl. Neuwied 1971 (= Sig. Luchterhand 25). S. 63.
- 183 Wilson, *The Enthusiast*. S. 9, 17.

- 184 Hazlitt, ›Lectures on the English Poets‹. S. 13.
- 185 S. Stickney, *The Poetry of Life*. Bd. 1. S. 11 f.
- 186 ebd. S. 185.
- 187 s. o. S. 29.
- 188 S. Stickney, *The Poetry of Life*. Bd. 1. S. 185.
- 189 ebd. S. 21.
- 190 Stickney, *The Poetry of Life*. Bd. 1. S. 21.
- 191 ebd. S. 185.
- 192 ›What is the Use of Poetry?‹ In: *Chambers'* 327 n. s. (6. 4. 1850), S. 209–211; hier S. 211.
- 193 ›The Connexion between Poetry and Religion‹. In: *Hogg's* 1, No. 2 (8. 3. 1845), S. 26–30; hier S. 27.
- 194 vgl. u. S. 54 f.
- 195 ›Poetry in all Things‹. In: *Chambers'* 5, No. 118 n. s. (4. 4. 1846), S. 209–211; hier S. 209.
- 196 [T. S. Baynes], ›Swinburne's Poems‹. In: *ER* 134 (Jul. 1871), S. 71–99; hier S. 90 f.
- 197 Stopford Brooke (Hg.), *Life and Letters of Frederick W. Robertson*. 2 Bde. London 1865. Bd. 1. S. 35.
- 198 Lubbock, *The Beauties of Nature*. London 1892. S. 5.
- 199 vgl. a. Wilsons Auffassung, ›poetry‹ bewirke, daß ›care melts away‹ (s. o. S. 34).
- 200 [P. W. Clayden], ›The Relation of Art to Nature‹. In: *Cornhill* 14 (Jul. 1866), S. 28–36, hier S. 34.
- 201 Brown, *The Home Life in the Light of its Divine Idea*. London 1866. S. 7.
- 202 ebd. S. 19.
- 203 ebd. S. 11.
- 204 ebd. — Vgl. a. G. M. Young, *Victorian England*. S. 150: ›What creed, what doctrine, what institution was there among them [i. e. the Victorians] which was not at some time or other debated or assailed? [...] I can think of two only: Representative Institutions and the Family‹. Young verweist auch auf die Stabilität der Familie in der ›rushing swiftness of its [i. e. the Victorian Age's] intellectual advance‹. (ebd. S. 153).
- 205 Ähnliche Funktionen wie die poetische Welt erfüllt auch der von Houghton als das Ziel der viktorianischen ›nostalgia‹ beschriebene Bereich. (W. E. Houghton, *The Victorian Frame of Mind 1830–1870*. New Haven 1957. S. 79).
- 206 [Wilson], ›The Christian Year‹. In: *BM* 27 (Jun. 1830), S. 833–848; hier S. 837.
- 207 [C. Patmore], ›Poetry — the Spasmodists‹. In: *NBR* 28 (Feb. 1858), S. 231–250; hier S. 250.
- 208 Thomas T. Lynch, ›On Poetry‹ (vgl. Anm. 81). S. 13.
- 209 [William Henry Smith], ›Wordsworth‹. In: *BM* 49 (Mar. 1841), S. 359–371; hier S. 368.
- 210 [J. S. Mill], ›Tennyson's Poems‹. In: *WR* 30 (= *London Review* 1) (Jul. 1835), S. 402–424; hier S. 419.
- 211 [W. H. Smith], ›A Prosing upon Poetry‹. In: *BM* 46 (Aug. 1839), S. 194–202; hier S. 194.
- 212 [Robert Scott], ›Tennyson's Enoch Arden‹. In: *QR* 119 (Jan. 1866), S. 58–80; hier S. 80.
- 213 [Coventry Patmore], ›Tennyson's Poems‹. In: *NBR* 9 (May 1848), S. 43–72; hier S. 50.
- 214 J. S. Mill, *Autobiography*. Hg. v. H. J. Laski. London 1963. S. 95.
- 215 ebd. S. 122.
- 216 Vgl. Houghtons Bemerkungen zum ›state of enthusiasm‹, den er als Mischung aus Gefühlsüberschwang und moralischem Impuls beschreibt. (*The Victorian Frame of Mind*. S. 263 f.).

- 217 [J. Wilson], ›Sacred Poetry of the 17th Century‹. In: *BM* 38 (Nov. 1835), S. 671–714; hier S. 673. (Wilson zitiert hier den Rev. R. Cattermole, Hg. e. Slg. v. rel. Lyrik d. 17. Jhs.).
- 218 [J. Wilson], ›Wordsworth's New Volume‹. In: *BM* 37 (May 1835), S. 699–722; hier S. 701 f.
- 219 [W. Stigand], ›Robert Browning's Poems‹. In: *ER* 120 (Oct. 1864), S. 537–565; hier S. 538.
- 220 [T. S. Baynes], ›Swinburne's Poems‹ (s. Anm. 196). S. 90.
- 221 [J. Wilson], ›Sacred Poetry of the 17th Century‹ (vgl. Anm. 226). S. 672 (Wilson zitiert wieder Cattermole).
- 222 [T. S. Baynes], ›Swinburne's Poems‹, S. 90.
- 223 [Aubrey de Vere], ›Taylor's Eve of the Conquest‹. In: *ER* 89 (Apr. 1849), S. 352 bis 380; hier S. 365.
- 224 Gulian Verplanck, ›Mercantile Lecture, Delivered before the Mercantile Association of New York in 1832‹. In: *The Importance of Literature to Men of Business*. London 1852. S. 1–30; hier S. 21.
- 225 [John Wilson], ›Wordsworth's New Volume‹ (s. Anm. 218). S. 703.

Kapitel III

- 1 Sarah Stickney, *The Poetry of Life*. Bd. 1. S. 4.
- 2 ebd. S. 58.
- 3 ebd. S. 3.
- 4 Sarah Stickney, *The Poetry of Life*. S. 76–78.
- 5 vgl. [W. H. Smith], ›A Prosing upon Poetry‹. In: *BM* 46 (Aug. 1839). S. 194–202; hier S. 196.
- 6 vgl. den Titel von J. C. Shairps Buch, *On Poetic Interpretation of Nature*. Edinburgh 1877.
- 7 vgl. den Titel von E. Dowdens Aufsatz, ›The Poetical Feeling for External Nature‹. In: *ContR* 2 (Aug. 1866), S. 535–556.
- 8 George Brimley, ›Poetry and Criticism‹. In: Brimley, *Essays*. Cambridge 1858. S. 196.
- 9 vgl. Shairp, *On Poetic Interpretation of Nature*. S. 4 f.
- 10 vgl. Robert Hunt, *The Poetry of Science*. London 1848. Einleitung.
- 11 [C. Patmore], ›Tennyson's Poems‹. In: *NBR* 9 (May 1848), S. 43–72; hier S. 61.
- 12 in seinem Angriff auf Shairps *On Poetic Interpretation of Nature*.
- 13 A. Austin, ›The Poetic Interpretation of Nature‹. In: *ContR* 30 (Nov. 1877), S. 961 bis 980; hier S. 973.
- 14 ebd. S. 969.
- 15 Vgl. die Einleitung zu Robert Hunt, *The Poetry of Science*, sowie die Rezension des Buches in *Fraser's* (›The Poetry of Science‹. In: *Fraser's* 39 (Apr. 1849), S. 378–382) und im *NBR* ([David Brewster], ›Hunt's Poetry of Science‹. In: *NBR* 13 (May 1850), S. 117–158).
- 16 [David Brewster], ›Hunt's Poetry of Science‹. S. 120.
- 17 ebd.
- 18 Hunt, *The Poetry of Science*. S. xxi.
- 19 Mackay, ›Inquiry‹ (vgl. Anm. 47, Kap. 2). S. xv.
- 20 J. C. Shairp, *On Poetic Interpretation of Nature*. S. 43.
- 21 [David Brewster], ›Hunt's Poetry of Science‹ (s. Anm. 15). S. 120.
- 22 [C. Patmore], ›New Poets‹. In: *ER* 104 (Oct. 1856), S. 337–362; hier S. 338.
- 23 ebd.
- 24 J. C. Shairp, *On Poetic Interpretation of Nature*. S. 43. — Vgl. R. Hunt, *The Poetry of Science*. S. xxi.

- 25 Shairp, *On Poetic Interpretation of Nature*. S. 43.
- 26 Hunt, *The Poetry of Science*. S. xxiv.
- 27 Charles Mackay, ›Inquiry‹. S. xiv.
- 28 ebd. S. xv.
- 29 ›The Poetry of Science‹ (s. Anm. 15). S. 382.
- 30 vgl. [C. Patmore], ›Tennyson's Maud‹. In: ER 102 (Oct. 1855), S. 498–519; bes. S. 513. — [W. H. Mallock], ›Ballads and other Poems by Alfred Tennyson‹. In: ER 154 (Oct. 1881), S. 486–515; bes. S. 487 f. — [R. Prothero], ›Modern Poetry‹. In: ER 163 (Apr. 1886), S. 466–498; bes. S. 485. — [M. Oliphant], ›Poetry‹. In: BM 88 (Jul. 1860), S. 37–53; bes. S. 37 f. — [J. Sterling], ›Poems by Alfred Tennyson‹. In: QR 70 (Sep. 1842), S. 385–416; bes. S. 387–395. — [W. E. Gladstone], ›Tennyson's Poems — Idylls of the King‹. In: QR 106 (Oct. 1859), S. 454–485; bes. S. 484 f. — [W. J. Courthope], ›The Latest Development of Literary Poetry‹. In: QR 132 (Jan. 1872), S. 59–84; bes. S. 60 u. passim. — [J. R. Mozley], ›Modern English Poets‹. In: QR 126 (Apr. 1869), S. 328–359; bes. S. 329 f. — [C. Patmore], ›Tennyson's Poems‹. In: NBR 9 (May 1848), S. 43–72; bes. S. 61. — ›Modern Poets and Poetry‹. In: *Athenaeum* v. 6. 4. 1844, S. 318–319. — ›Modern Poetry‹. In: *Athenaeum* v. 8. 6. 1844, S. 525–526; bes. S. 526.
- 31 vgl. M. Arnold, ›Preface‹ (1853). In: Arnold, *Poems*. 2. Aufl. London 1854. Arnold beschreibt die zeitgenössische Lebenswelt als ›an era of progress, an age commissioned to carry out the great ideas of industrial development and social amelioration.‹ (S. xxxii). Diejenigen Schriftsteller jedoch, die sich die Antike zum Vorbild nehmen, ›reply that with all this they can do nothing‹ (S. xxxii f.).
- 32 [C. Patmore], ›Tennyson's Poems‹. In: NBR 9 (May 1848), S. 43–72; hier S. 61.
- 33 W. Bagehot, ›Tennyson's Idylls‹. In: *National Review* 9 (Oct. 1859), S. 368–394. Zitiert wird nach Bagehot, *Collected Works*, (s. Anm. 46, Kap. 2.) Bd. 2 (= Lit. Ess. 2), S. 179–207.
- 34 Bagehot, ›Tennyson's Idylls‹. S. 190.
- 35 Arnold, ›Preface‹. S. xxxiv.
- 36 [W. E. Gladstone], ›Tennyson's Poems‹. In: QR 106 (Oct. 1859), S. 454–485; hier S. 464.
- 37 ›The Poetry of Science‹ (s. Anm. 15). S. 379.
- 38 Thomas T. Lynch, ›On Poetry, its Sources and Influences‹ (vgl. Anm. 81, Kap. 2.). S. 19 f.
- 39 [T. E. Kebbel], ›The Poetry of Rural Life‹. In: ER 179 (Jan. 1894), S. 61–75; hier S. 72.
- 40 [W. E. Gladstone], ›Tennyson's Poems‹ (s. Anm. 36). S. 484 f.
- 41 ›Modern Poetry‹. In: *Athenaeum* v. 8. 6. 1844, S. 525–526; hier S. 526.
- 42 [W. H. Mallock], ›Ballads and other Poems by Alfred Tennyson‹. In: ER 154 (Oct. 1881), S. 486–515; hier S. 488.
- 43 ›Modern Poets and Poetry‹. In: *Athenaeum* v. 6. 4. 1844, S. 318 f.; hier S. 319.
- 44 [John Sterling], ›Poems by Alfred Tennyson‹. In: QR 70 (Sep. 1842), S. 385–416; hier S. 387.
- 45 ebd. S. 395.
- 46 Sarah Stickney, *The Poetry of Life*. Bd. 1. S. 21.
- 47 ebd. S. 21.
- 48 ebd. S. 19.
- 49 A. H. Warren, *English Poetic Theory*. S. 11. — Vgl. a. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*. S. 298–337.
- 50 Warren, *English Poetic Theory*. S. 8.
- 51 Shelley, ›Defence‹. S. 225.
- 52 Edward Dowden, ›The Poetical Feeling for External Nature‹ (vgl. Anm. 7). S. 549.
- 53 W. N. Dixon, *English Poetry from Blake to Browning*. London 1894. S. 8.

- 54 J. S. Mill, ›The Two Kinds of Poetry‹. S. 717.
- 55 John Morley, ›Carlyle‹. In: Morley, *Critical Miscellanies*. London 1878. S. 163 f.
- 56 J. S. Mill, ›What is Poetry?‹. S. 64.
- 57 [Wilson], ›The Christian Year‹. In: *BM* 27 (Jan. 1830), S. 833–848; hier S. 835.
- 58 [W. H. Smith], ›A Prosing upon Poetry‹. In: *BM* 46 (Aug. 1839), S. 194–202; hier S. 197.
- 59 Allingham, ›On Poetry‹. S. 263.
- 60 Shairp, *On Poetic Interpretation of Nature*. S. 9.
- 61 Dowden, ›The Poetical Feeling for External Nature‹. S. 547 f., 550.
- 62 Dowden, ›The Poetical Feeling for External Nature‹. S. 549.
- 62a Vgl. a. Lothar Hönnighausen, *Präraphaeliten und Fin de Siècle. Symbolistische Tendenzen in der englischen Spätromantik*. München 1971. Insbesondere S. 20–26.
- 63 Robert Hunt, *The Poetry of Science*. S. xx f.
- 64 ebd. S. xvi.
- 65 ebd. S. xvi.
- 66 ebd. S. xxii.
- 67 ebd. S. xxii.
- 68 ebd. S. xxi.
- 69 ebd. S. xxi f.
- 70 ebd. S. xix; vgl. a. S. xxiii.
- 71 ebd. S. xxi.
- 72 ebd. S. xix.
- 73 ebd. S. xx.
- 74 Shairp, *On Poetic Interpretation of Nature*. S. 64.
- 75 ebd. S. 47 f.
- 76 ebd. S. 47.
- 77 ebd. S. 43.
- 78 ebd. S. 71.
- 79 S. Stickney nennt das Schneeglöckchen ›an emblem of hope‹.
- 80 Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Neuauf. Frankfurt 1972 (= suhrkamp taschenbuch 69). S. 193: ›die profane Welt [wird] in allegorischer Betrachtung sowohl im Rang erhoben wie entwertet.‹ Diese Bemerkung steht im Rahmen von Benjamins grundsätzlichen Bemerkungen zur Allegorie (S. 174–211).
- 81 vgl. Robert Hunt, *The Poetry of Science*. S. xxi.
- 82 [Brewster], ›Hunt's Poetry of Science‹ (s. Anm. 15). S. 119.
- 83 Dowden, ›The Poetical Feeling for External Nature‹. S. 553.
- 84–85 Shairp, *On Poetic Interpretation of Nature*. S. 69.
- 86 *Lexikon für Theologie und Kirche*. s. v. Offenbarung.
- 87 Keble, *Lectures on Poetry*. Bd. 2. S. 481.
- 88 Dowden, ›The Poetical Feeling for External Nature‹. S. 545.
- 89 Bf. v. 20. 10. 1834. In: F. Alford (Hg.), *Life, Journals and Letters of Henry Alford*. London 1873. S. 119.
- 90 Bf. an Grace Norton v. 27. 7. 1870. In: W. Ward, *Aubrey de Vere: A Memoir*. London 1904. S. 297.
- 91 Thomas Carlyle, ›On Heroes and Hero Worship‹. In: Carlyle, *Sartor Resartus. On Heroes and Hero Worship*. Hg. v. W. Hudson. Repr. London 1967 (= Everyman's 278). S. 237–467; hier S. 247.
- 92 *The Poetry of Flowers*. London [1877]. S. 5.
- 93 Ward, *Aubrey de Vere: A Memoir*. S. 69.
- 94 [A. de Vere], ›Taylor's Eve of the Conquest‹. In: *ER* 89 (Apr. 1849), S. 352–380; hier S. 369.
- 95 [Wilson], ›Tennyson's Poems‹. In: *BM* 31 (May 1832), S. 721–741; hier S. 721.
- 96 Shelley, ›Defence‹. S. 225.

- 97 Allingham, »On Poetry«. S. 257.
 98 ebd. S. 258.
 99 vgl. oben S. 53, 58.
 100 George Brimley, »Poetry and Criticism«. S. 199.
 101 ebd. S. 196.
 102 ebd.
 103 ebd. S. 198.
 104 ebd. S. 202.
 105 ebd. S. 199.
 106 ebd.
 107 E. A. Sonnenschein, »Culture and Science«. In: *Macmillan's* 53 (Nov. 1885), S. 5–16; hier S. 11.
 108 ebd. S. 12.
 109 George Brimley, »Poetry and Criticism«. S. 197.
 110 vgl. ebd. S. 198: »[the] apotheosis [of a scientific apprehension of the universe] would be when [...] it could pass from the outermost edge of its circumference along a single thread to the centre and the source of all, and its language would then have attained its highest stage of generalisation, and would consist of two words, cause and effect.«
 111 Brimley, »Poetry and Criticism«. S. 200.
 112 Dowden, »The Poetical Feeling for External Nature«. S. 542.
 113 ebd. S. 543.
 114 veröff. in: *ContR* 30 (Sep. 1877), S. 558–578.
 115 Dowden, »The Scientific Movement and Literature«. S. 568.
 116 ebd. S. 569.
 117 Dowden, »The Poetical Feeling for External Nature«. S. 548.
 118 Brimley, »Poetry and Criticism«. S. 202.
 119 ebd. S. 200.
 120 Dowden, »The Poetical Feeling for External Nature«. S. 542.
 121 Shairp, *On Poetic Interpretation of Nature*. S. 30.
 122 ebd.
 123 Die Hervorhebungen in sämtlichen Zitaten stammen vom Verf.
 124 Dowden, »The Poetical Feeling for External Nature«. S. 548.
 125 vgl. Dowden, »The Poetical Feeling for External Nature«. S. 548 u. Shairp, *On Poetic Interpretation of Nature*. S. 5.
 126 Allingham, »On Poetry«. S. 258.
 127 ebd. — Auch bei Mill stehen Wissenschaftler und Geschäftsmann gemeinsam dem Dichter gegenüber (s. o. S. 98).
 128 vgl. N. Luhmann, »Moderne Systemtheorien als Form gesamtgesellschaftlicher Analyse«. In: Habermas/Luhmann, *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie?* Frankfurt 1971. S. 7–24; bes. S. 11. — Die vorliegende Arbeit übernimmt nur Luhmanns Formulierung, nicht seine Systemtheorie.
 129 Coleridge, *Shakespearean Criticism*. Bd. 1. S. 149.
 130 [C. Patmore], »The Spasmodists«. In: *NBR* 28 (Feb. 1858), S. 231–250; hier S. 237.
 131 Allingham, »On Poetry«. S. 258.
 132 s. o. S. 48 f.
 133 [R. H. Patterson], »Real and Ideal Beauty«. In: *BM* 74 (Dec. 1853), S. 726–755; hier S. 735.
 134 [Elizabeth J. Hasell], »Morris's Poems«. In: *BM* 106 (Jul. 1869), S. 56–73; hier S. 73.
 135 [J. S. Mill], »Tennyson's Poems«. In: *WR* 30 = *London Review* 1 (Jul. 1835), S. 402–424; hier S. 419.
 136 [A. de Vere], »Taylor's Eve of the Conquest«. In: *ER* 89 (Apr. 1849), S. 352–380; hier S. 363.

- 137 [J. Spedding], ›Tennyson's Poems‹. In: *ER* 77 (Apr. 1843), S. 373–391; hier S. 382.
- 138 Hallam Tennyson (Hg.), *Tennyson: A Memoir*. 2 Bde. London 1897. Bd. 2. S. 344.
- 139 [C. Patmore], ›Tennyson's Maud‹. *ER* 102 (Oct. 1855), S. 498–519; hier S. 514.
- 140 [W. H. Mallock], ›Ballads and other Poems by Alfred Tennyson. In: *ER* 154 (Oct. 1881), S. 486–515; hier S. 512.
- 141 George Meredith, Bf. an F. A. Maxse v. 27. 12. 1869. In: Meredith, *Letters*. Hg. v. C. L. Cline. Bd. 1. Oxford 1970. S. 408.
- 142 Norman Lockyer, ›Tennyson as a Student and Poet of Nature‹. In: Hallam Tennyson (Hg.), *Tennyson and his Friends*. S. 289.
- 143 [James Spedding], ›Tennyson's Poems‹ (s. Anm. 137). S. 383.
- 144 [R. E. Prothero], ›Robert Browning‹. In: *QR* 170 (Apr. 1890), S. 476–502; hier S. 482.
- 145 [James Bucham Brown], ›Scepticism and Modern Poetry‹. In: *BM* 115 (Feb. 1874), S. 223–231; hier S. 224 f. — Vgl. a. Coventry Patmore's Aufsatz ›The Spasmodists‹ (In: *NBR* 28 (Feb. 1858), S. 231–250), in dem er ebenfalls ›Doubt‹ als antagonistisch zu der sich nur mit ›simple powers‹ beschäftigenden Dichtung begreift (S. 237).
- 146 [J. B. Brown], ›Scepticism and Modern Poetry‹. S. 223.
- 147 J. S. Mill, *The Spirit of the Age* (1831). Chicago 1942. S. 18 — Vgl. a. Mills *Autobiography*. S. 1 und Kap. vii passim.
- 148 W. E. Houghton, *The Victorian Frame of Mind 1830–1870*. New Haven 1957. S. 10 ff. — Vgl. a. Jerome H. Buckley. *The Victorian Temper*. London 1952. S. 87 ff.
- 149 Houghton, *The Victorian Frame of Mind*. S. 103.
- 150 ebd. S. 22.
- 151 [W. H. Smith], ›Wordsworth‹. In: *BM* 49 (Mar. 1841), S. 359–371; hier S. 359.
- 152 H. Tennyson (Hg.), *Tennyson: A Memoir*. Bd. 2. S. 168.
- 153 Thomas Huxley, *Science and Culture*. London 1881. S. 9.
- 154 George Brimley, ›Poetry and Criticism‹. S. 199.
- 155 ebd.
- 156 Dowden, ›The Scientific Movement and Literature‹. S. 568.
- 157–158 ebd.
- 159 J. C. Shairp, *On Poetic Interpretation of Nature*. S. 28 und passim.
- 160 Allingham, ›On Poetry‹. S. 257.
- 161 ebd. S. 258.
- 162 s. o. S. 52 f.
- 163 Shairp, *On Poetic Interpretation of Nature*. S. 76.
- 164 vgl. [H. Reeve], ›Tennyson and Browning‹. In: *ER* 172 (Oct. 1890), S. 301–316; hier S. 302.
- 165 [C. Patmore], ›New Poets‹ (vgl. Anm. 22). S. 338.
- 166 vgl. Shairp, *On Poetic Interpretation of Nature*.
- 167 S. Stickney, *The Poetry of Life*. S. 21.
- 168 ebd.
- 169 Hunt, *The Poetry of Science*. S. xx f.
- 170 Allingham, ›On Poetry‹. S. 257.
- 171 Shairp, *On Poetic Interpretation of Nature*.
- 172 Sonnenschein, ›Culture and Science‹. S. 11, 13.
- 173 Brimley, ›Poetry and Criticism‹. S. 198.
- 174 ebd. S. 202. — In diesem wie in den vorangehenden Zitaten stammen die Hervorhebungen vom Verf.
- 175 Sonnenschein, ›Culture and Science‹. S. 11.
- 176 ebd. S. 11. — Vgl. a. Wilson, der von ›the poetry of [...] [the] heart responding to the poetry of the universe‹ spricht (*The Enthusiast*. S. 17).
- 177 J. C. Shairp, *On Poetic Interpretation of Nature*. S. 5.

- 178 ebd. S. 2.
 179 ebd. S. 28.
 180 Shairp, *On Poetic Interpretation of Nature*. S. 40, 43.
 181 vgl. [J. Bowring?], ›Coleridge and Poetry‹. In: *WR* 12 (Jan. 1830), S. 1–31; hier S. 1.
 182 Dowden, ›The Poetical Feeling for External Nature‹. S. 543.
 183 Sonnenschein, ›Culture and Science‹. S. 15.
 184 M. Arnold, ›The Study of Poetry‹. In: *ECT*. S. 260–285; hier S. 261.
 185 ebd. S. 260.
 186 ebd.
 187 vgl. Ruskins Unterscheidung von ›practical science‹ und ›contemplative science‹ (Ruskin, *Works*. Hg. v. E. T. Cook u. A. D. O. Wedderburn. 39 Bde. London 1902–1912. Bd. 4 (= *Mod. Painters* 2). S. 32 ff.). Siehe dazu auch E. Wolff, ›Zu Ruskins Idee einer Science of Aspects‹. In: *Anglia* 70 (1951), S. 382–404.
 188 vgl. Mackay, ›Inquiry‹. S. xiv: Mackay verurteilt die Dichtungen Erasmus Darwins, in denen naturwissenschaftliche Erkenntnisse ›trocken‹ und ohne Verzicht auf ›technicalities und trivialities‹ dargestellt werden.
 189 Sonnenschein, ›Culture and Science‹. S. 15.
 190 im ›Preface‹ (Wordsworth, *Poetical Works*. S. 738).
 191 Shelley, ›Defence‹. S. 247 f.
 192 vgl. Ruskin, *Works*. Bd. 4 (= *Mod. Painters* 2). S. 28 ff.
 193 vgl. Mackay, ›Inquiry‹. S. xvi ff.
 194 vgl. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*. S. 313 ff. — Vgl. a. A. H. Warren, *English Poetic Theory*. S. 11–14.
 195 E. A. Sonnenschein, ›Culture and Science‹. S. 14. — Eine Ausnahme bildet Alfred Austin, der in seinem Aufsatz ›The Poetic Interpretation of Nature‹ die Auffassung vertritt, Dichtung habe mit Wahrheit nichts zu tun. — Vgl. a. Abrams. *The Mirror and the Lamp*. S. 323.
 196 vgl. Abrams, *The Mirror and the Lamp*. S. 229: ›[According to Wordsworth], poetry treats of things not as they are [...] but as they seem to exist to the senses, and to the passions. [...] The prevalence of philosophic positivism, however, which claimed the method of the natural sciences to be the sole access to truth, tended to convert this logical into a combative opposition. [...] If poetry as a whole is not 'true,' in the way that science is true, how are we to demonstrate that it is a legitimate use of language, and that it serves any useful purpose in men's lives?‹
 197 G. H. Lewes, [Ausz. aus] ›Principles of Success in Literature‹. In: Lewes, *Literary Criticism*. S. 10.
 198 J. H. Newman, ›Poetry, with Reference to Aristotle's Poetics‹. S. 9 f.
 199 vgl. a. Asa Briggs, *Victorian People*. Repr. Harmondsworth 1971. S. 9: Briggs bezeichnet ›thought‹ als eines der ›key words‹ der Epoche.
 200 Rez. v. Wordsworths ›Poems, Chiefly of Early and Late Years, Including the Borderers‹. In: *Athenaeum* v. 27. 8. 1842, S. 757–759; hier S. 757.
 201 ›Critical Notices: 2. 'The Improvisatrice and other Poems'. By L. E. L.‹. In: *WR* 3 (Apr. 1825), S. 537–539; hier S. 538.
 202 [W. H. Smith], ›A Prosing upon Poetry‹. In: *BM* 46 (Aug. 1839), S. 194–202; hier S. 198.
 203 [Robert Scott], ›Tennyson's Enoch Arden‹. In: *QR* 119 (Jan. 1866), S. 58–80; hier S. 73.
 204 [David Masson], ›Wordsworth‹. In: *NBR* 13 (Aug. 1850), S. 473–508; hier S. 495.
 205 [W. H. Smith], ›Tennyson's Poems‹. In: *BM* 65 (Apr. 1849), S. 453–467; hier S. 456.
 206 H. Taylor, *Philip van Artevelde*. Bd. 1. S. xiv, xxiv–xxvi.
 207 ebd. S. xi.

- 208 W. Bagehot, ›Festus‹. Erstveröff. in: *Prospective Rev.* 1 (Nov. 1847). Zitiert wird nach: Bagehot, *Works*. Bd. 1 (= Lit. Ess. 1). S. 113–141; hier S. 137.
- 209 [W. H. Smith], ›Tennyson's Poems‹ (vgl. Anm. 265). S. 455.
- 210 [C. Patmore], ›New Poets‹. In: *ER* 104 (Oct. 1856), S. 337–362; hier S. 344.
- 211 Mackay, ›Inquiry‹. S. [ix].
- 212 ebd. S. x.
- 213 ebd. S. xviii.
- 214 ›Moore's Fables for the Holy Alliance‹. In: *WR* 1 (Jan. 1824), S. 18–27; hier S. 18.
- 215 Auch der alternde Ruskin tut in seinen 1883 abgefaßten Anmerkungen zu *Modern Painters* den Unterschied als ›insignificant‹ ab; er ist ›entirely indifferent which word I use; and should say of a work of art hat it was well 'fancied', or well 'invented', or well 'imagined', with only some shades of different meaning in the application of the terms.‹ (Ruskin, *Works*. Bd. 4 (= *Mod. Painters* 2). S. 219 f.)
- 216 Coleridge, *Biographia Literaria*. S. 167.
- 217 G. H. Lewes, [Ausz. aus] ›Principles of Success in Literature‹. In: Lewes, *Literary Criticism*. S. 15.
- 218 ebd. S. 16.
- 219 [A. Smith], ›The Philosophy of Poetry‹. In: *BM* 38 (Dec. 1835), S. 827–839; hier S. 835.
- 220 ebd. S. 832.
- 221 *Spectator* 411.
- 222 vgl. auch oben S. 98.
- 223 Whittaker, ›The Musical and Picturesque Elements in Poetry‹. In: *Macmillan's* 53 (Apr. 1886), S. 428–436; hier S. 428.
- 224 [Smith], ›The Philosophy of Poetry‹ (s. Anm. 219). S. 834.
- 225 [Masson], ›Theories of Poetry and a New Poet‹. In: *NBR* 19 (Aug. 1853), S. 297–344; hier S. 317.
- 226 [Smith], ›The Philosophy of Poetry‹. S. 834.
- 227 Hazlitt, ›Lectures on the English Poets‹. S. 1.
- 228 [J. Wilson], ›The Christian Year‹. In: *BM* 27 (Jun. 1830), S. 833–848; hier S. 833: ›Verse is the language of Imagination and passion.‹
- 229 [W. J. Courthope], ›The State of English Poetry‹. In: *QR* 135 (Jul. 1873), S. 1–40; hier S. 2.
- 230 vgl. Abrams, *The Mirror and the Lamp*. S. 178 f.
- 231 [Masson], ›Wordsworth‹. In: *NBR* 13 (Aug. 1850), S. 473–508; hier S. 489.
- 232 [Wilson], ›The Female Characters in our Modern Poetry I: Kailyal in The Curse of Kehama [Southey]‹. In: *BM* 37 (May 1835), S. 815–842; hier S. 815.
- 233 [Shairp], ›Wordsworth: the Man and the Poet‹. In: *NBR* 41 (Aug. 1864), S. 1–54; hier S. 31 f.
- 234 Dowden, ›The Poetical Feeling for External Nature‹. S. 552 f.
- 235 [R. Prothero], ›Modern Poetry‹. In: *ER* 163 (Apr. 1886), S. 466–498; hier S. 471.
- 236 Brimley, ›Poetry and Criticism‹. S. 196.
- 237 Sarah Stickney, *The Poetry of Life*. Bd. 1. S. 188.
- 238 Shelley, ›Defence‹. S. 249.
- 239 Stickney, *The Poetry of Life*. Bd. 1. S. 19.
- 240 ›What is Poetry?‹ In: *Chambers' 1*, No. 21 n. s. (25. 5. 1844), S. 321–323; hier S. 321.
- 241 ebd.
- 242 ›Poetry in all Things‹. In: *Chambers' 5*, No. 118 n. s. (4. 4. 1846), S. 209–211; hier S. 209.
- 243 ›What is the Use of Poetry?‹ In: *Chambers' 13*, No. 327 n. s. (6. 4. 1850), S. 209–211; hier S. 209.
- 244 ebd. (Hervorhebung, wie in den beiden anderen Zitaten, vom Verf.)

- 245 ›Poetry in all Things‹. S. 209.
- 246 vgl. ›What is the Use of Poetry?‹. S. 210.
- 247 ebd.
- 248 Schon John Wilson hatte der Erinnerung die Aufgabe zugeordnet, dem Subjekt die ›poetry‹ von Szenen aus seiner Kindheit und Jugend vorzuführen (vgl. o. S. 32 f.). — J. H. Newman äußert gesprächsweise, ›that in poetry one went back to what one knew in youth‹ (G. F. Palgrave, *Francis Turner Palgrave: His Journals and Memoirs of his Life*. London 1899. S. 204. — Vgl. a. S. Stickney, *The Poetry of Life*. Bd. 1. S. 27: ›Even poverty itself may be poetical to those who merely regard it from a distance [. . .].‹ — ›What is Poetry?‹ S. 322: ›The daily routine of life, its various duties, its various comforts [. . .] only acquire a poetical character when regarded objectively, and at a distance [. . .].‹
- 249 Vgl. a. Sarah Stickney, Bd. 1. S. 158, 169: ›The light of the sun is [. . .] too clear, too generally pervading in its nature, to be so poetical as that of the moon. It leaves too little for the imagination. All is revealed to the eye; and myriads of different objects being thus made distinctly visible, the attention wants that focus of concentration which gives intensity and vividness to all our impressions. [. . .] [T]he moon [. . .] reveals no deformities, brings to light no defects.‹
- 250 Shelley, ›Defence‹. S. 249.
- 251 Hunt, *The Poetry of Science*. S. xviii.
- 252 Die Praxis erscheint in der viktorianischen Epoche nicht nur im Zusammenhang mit ›poetry‹ gegenüber der Kontemplation letzter Erkenntnisse von sekundärer Bedeutung. Als beispielhaft kann Ruskins Unterscheidung von ›theoretic‹ und ›useful science‹ gelten; es ist bemerkenswert, daß Ruskin in einer Fußnote erklärt: ›Theory [. . .] is used in the sense of contemplation.‹ (Ruskin, *Works*. Bd. 4. (=Mod. P. 2). S. 32 ff.). — David Brewster sieht die eigentliche Aufgabe selbst des Naturwissenschaftlers in der Kontemplation: ›Philosophers have never assumed the character of utilitarians or philanthropists. Theirs is the loftier aim to unfold the wonders of Divine skill, and to develop the laws of Divine Government.‹ ([D. Brewster], ›Hunt's Poetry of Science‹. In: *NBR* 13 (May 1850), S. 117–158; hier S. 121.)

Kapitel IV

- 1 vgl. Isobel Armstrong, *Victorian Scrutinies*. S. 6, 9 ff., 23 und 59.
- 2 [C. Patmore], ›New Poets‹. In: *ER* 104 (Oct. 1856), S. 337–362; hier S. 344.
- 3 ›Modern Poets and Poetry‹. In: *Athenaeum* v. 6. 4. 188. S. 318 f.; hier S. 318.
- 4 Alfred Austin, ›The Poetic Interpretation of Nature‹. In: *ContR* 30 (Nov. 1877), S. 961–980; hier S. 969.
- 5 Dobell, ›Lecture on the Nature of Poetry‹. In: Dobell, *Thoughts on Art, Philosophy, and Religion*. London 1876. S. 26.
- 6 Shairp, *On Poetic Interpretation of Nature*. S. 49.
- 7 ebd. S. 48 f.
- 8 Dixon, *English Poetry from Blake to Browning*. London 1894. S. 16.
- 9 [C. Patmore], ›New Poets‹. S. 338.
- 10 ebd. S. 340.
- 11 Shairp, *Aspects of Poetry*. Oxford 1881. S. 5.
- 12 [C. Patmore], ›Poetry — the Spasmodists‹. In: *NBR* 28 (Feb. 1858), S. 231–250; hier S. 249.
- 13 J. A. Froude, ›Arnold's Poems‹. In: Froude, *Essays on Literature and History*. S. 12.
- 14 ebd. S. 18.

- 15 Dixon, *English Poetry from Blake to Browning*. S. 127.
- 16 [A. Smith], ›The Philosophy of Poetry‹. In: *BM* 38 (Dec. 1835), S. 827–839; hier S. 834.
- 17 Die Ablehnung des Belehrenden ist charakteristisch für die viktorianische Dichtungstheorie. Vgl. etwa [James Bucham Brown], ›Ethics and Aesthetics of Modern Poetry‹. In: *Cornhill* 37 (May 1878), S. 569–583; bes. S. 574 f.
- 18 Wellek beschreibt diesen Vorgang als Verlust einer spezifischen ›aesthetic experience‹. (Vgl. Wellek, *The Romantic Age* (= Hist. of Mod. Crit. 2). S. 115.)
- 19 Shairp, *On Poetic Interpretation of Nature*. S. 16.
- 20 Vgl. auch Wilsons Diktum, das die Bedeutungslosigkeit der Form wie überhaupt des Mediums Dichtung unterstreicht: ›deeds and things visible [...] are [...] the [...] very substance [of poetry]; and words are merely the channel by which ideas of it are conveyed.‹ (s. o. S. 14).
- 21 Francis Jeffrey, [›On Beauty and Taste‹]. In: Jeffrey, *Contributions to the Edinburgh Review*. 2. Aufl. London 1846. Bd. 1. S. 3–78; hier S. 11.
- 22 Jeffrey, [›Beauty and Taste‹]. S. 74.
- 23 ebd. S. 31 f.
- 24 E. Wolff, ›Der intendierte Leser‹. In: *Poetica* Bd. 4, H. 2 (1971), S. 141–166; hier S. 156.
- 25 Wolff, ›Der intendierte Leser‹. S. 156 ff.
- 26 Walter Scott, *The Waverley Novels*. Bd. 2 Edinburgh 1877. S. 216. (Hervorhebung v. Verf.)
- 27 Arnold, *Poems*. S. xiv f. (Hervorhebungen v. Verf.)
- 28 Wolff, ›Der intendierte Leser‹. S. 156.
- 29 ebd. S. 157.
- 30 ebd. S. 156.
- 31 ebd.
- 32 vgl. Tobias Smollett, *Roderick Random*. Hg. v. H. W. Hodges. Repr. London 1965 (= Everyman's Paperback 1790). S. 3.
- 33 Scott, *Waverley Novels*. Bd. 2. S. 217.
- 34 Wordsworth, *Poetical Works*. S. 734 f.
- 35 vgl. Wellek, *The Romantic Age*. S. 114 f.
- 36 Hier differiert der Verf. um ein geringes von Isobel Armstrong, die der ›sympathy‹ größere Bedeutung zuerkennt. (vgl. *Victorian Scrutinies*. S. 9 ff). — ›Sympathy‹ spielt auch in der bürgerl. Staats- und Gesellschaftslehre von Hume und Adam Smith bis zu Wollstonecraft und Shelleys ›Defence‹ (Shelleys Ausführungen zur ›Sympathetic imagination‹, S. 233 f.) eine Rolle.
- 37 Im 20. Jahrhundert lebt der Begriff in der Human interest story der modernen Massenpresse fort (vgl. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. S. 203–206).
- 38 [W. H. Smith], ›Tennyson's Poems‹. In: *BM* 65 (Apr. 1849), S. 453–467; hier S. 455.
- 39 [W. H. Smith], ›Tennyson's Poems‹. S. 455 f.
- 40 Wordsworth, *Poetical Works*. S. 737.
- 41 ebd. S. 738.
- 42 ebd. S. 737.
- 43 Robert Spence Watson, ›Wordsworth's Relation to Science‹. In: *Macmillan's* 50 (Jul. 1884), S. 202–209; hier S. 208 f.
- 44 [E. Barrett], ›Rev. of 'Poems, Chiefly of Early and Late Years [...]'‹. In: *Athenaeum* v. 27. 8. 1842, S. 757–759; hier S. 757.
- 45 ebd. S. 759.
- 46 Sidney Dobell, ›Lecture on the 'Nature of Poetry'‹. In: S. Dobell, *Thoughts on Art, Philosophy and Religion*. S. 7.
- 47 S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*. S. 173 f.
- 48 W. Allingham, ›On Poetry‹. S. 262.

- 49 ebd. Es ist nicht auszuschließen, daß Allingham hier bewußt Coleridge (s. o. S. 80 f.) paraphrasiert.
- 50 s. o. S. 69.
- 51 Für de Vere steht ›imagination‹ in engem Zusammenhang mit ›Spiritual Raptures‹, hat also weder mit dem Coleridgeschen noch mit dem elementaristischen Konzept der ›imagination‹ zu tun (Wilfrid Ward, *Aubrey de Vere: A Memoir*. S. 261).
- 52 A. de Vere, Bf. an H. Taylor v. 25. 4. 1855. In: Ward, *Aubrey de Vere: A Memoir*. S. 262.
- 53 Allingham, ›On Poetry‹. S. 272.
- 54 veröffentlicht Nov. 1864 im *National Review*.
- 55 Bagehot, *Works*. Bd. II, S. 329.
- 56 [Patmore], ›Poetry — The Spasmodists‹. In: *NBR* 28 (Feb. 1858), S. 231–250; hier S. 238.
- 57 William Hazlitt, ›Originality‹. In: *Works*. Bd. 20. S. 296 f.
- 58 ebd. S. 297.
- 59 E. Dowden, ›The Poetical Feeling for External Nature‹. In: *ContR* 2 (Aug. 1866), S. 535–556; hier S. 553.
- 60 ebd. S. 555.
- 61 F. T. Palgrave, ›Preface to the First Edition‹. In: *The Golden Treasury*. Repr. New York 1953. S. viii.
- 62 [R. H. Patterson], ›Real and Ideal Beauty‹. In: *BM* 74 (Dec. 1853), S. 726–755; hier S. 727.
- 63 Newman, ›Poetry [. . .]‹. S. 21.
- 64 [David Masson], ›Wordsworth‹. In: *NBR* 13 (Aug. 1850), S. 473–508; hier S. 497 f.
- 65 ebd. S. 498.
- 66 [John Wilson], ›Tennyson's Poems‹. In: *BM* 31 (May 1832), S. 721–741; hier S. 725.
- 67 [Aubrey de Vere], ›Taylor's Eve of the Conquest‹ (= Rez. v. H. Taylor, *The Eve of Conquest and other Poems*). In: *ER* 89 (Apr. 1849), S. 352–380; hier S. 365.
- 68 vgl. [Coventry Patmore], ›In Memoriam‹. In: *NBR* 13 (Aug. 1850), S. 532–555; bes. S. 551 f.
- 69 vgl. [Herman Merivale], ›Shelley's Poetical Works‹. In: *ER* 69 (Jul. 1839), S. 503–527; hier S. 521.
- 70 [E. Barrett], ›Rev. of Wordsworth's Poems‹. In: *Athenaeum* v. 27. 8. 1842, S. 757.
- 71 R. M. M. [= R. M. Milnes], in *WR* 38 (Oct. 1842), S. 371–390. Zit. n. *Tennyson, the Critical Heritage*. S. 137.
- 72 [Margaret Oliphant], ›A Century of Great Poets [. . .] VI: Percy Bysshe Shelley‹. In: *BM* 111 (Apr. 1872), S. 415–440; hier S. 439.
- 73 [G. Massey?], ›The Poems and Plays of Robert Browning‹. In: *NBR* 34 (May 1861), S. 350–374; hier S. 353.
- 74 [G. Massey], ›Browning's Poems‹. In: *QR* 118 (Jul. 1865), S. 77–105; hier S. 92.
- 75 [John Wilson], (vgl. Anm. 66). S. 725.
- 76 ›Poetry of the Year 1842‹. In: *The Christian Remembrancer* 4 (Jul. 1842), S. 42–57; hier S. 46–49.
- 77 Aubrey de Vere, ›The Reception of the Early Poems‹. In: Hallam Tennyson (Hg.), *Tennyson: A Memoir*. S. 501–511; hier S. 510.
- 78 [M. Oliphant], ›Tennyson‹. In: *BM* 152 (Nov. 1892), S. 748–766; hier S. 755.
- 79 J. H. Buckley, *The Victorian Temper*. London 1952. S. 3.
- 80 F. R. Leavis, *New Bearings in English Poetry*. London 1954. S. 10.
- 81 R. Wellek, *The Age of Transition*. (Hist. of Mod. Crit. 3) S. 87.
- 82 Buckley, *The Victorian Temper*. S. 10.
- 83 Wellek, *The Age of Transition*. S. 86.
- 84 A. H. Warren, *English Poetic Theory*. S. 210.

- 85 Williams, *Culture and Society*. Repr. Harmondsworth 1963. S. 210.
- 86 J. Boswell, *The Life of Samuel Johnson*. Hg. v. Sydney Roberts. Repr. Bd. 1. London 1967. S. 116: »He had, indeed, upon all occasions, a great deference for the general opinion: 'A man (said he) who writes a book, thinks himself wiser or wittier than the rest of mankind; he supposes that he can instruct or amuse them, and the publick [!] to whom he appeals, must, after all, be the judges of his pretensions.«
- 87 Wordsworth, *Poetical Works*, S. 751.
- 88 W. Hazlitt, »Fine Arts. Whether they are Promoted by Academies and Public Institutions«. In: Hazlitt, *Complete Works*. S. 37–51; hier S. 46.
- 89 Tennyson, »The Poet's Mind«. Z. 1–4.
- 90 Yeats, »The Fisherman«. Z. 35–36.
- 91 John Dennis, [Auszug aus] »A Large Account of Taste«. In: *Neo-Classical Criticism 1660–1800*. Hg. v. Irène Simon. London 1971. S. 203.
- 92 Wordsworth, *Poetical Works*. S. 751.
- 93 Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. S. 42–75, bes. S. 60–69.
- 94 Jeffrey, Rez. v. »Specimens of the British Authors«. In: Jeffrey, *Contributions*. Bd. 2, S. 3–37; hier S. 13.
- 95 vgl. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. S. 60–69.
- 96 »Suggestions on Modern Poetry; with Hints for a Vindication of Public Taste. By one of the Public«. In: *Athenaeum* v. 18. 5. 1844, S. 453–455; hier S. 453.
- 97 S. Dobell, »Lecture on the 'Nature of Poetry'«. S. 49.
- 98 T. T. Lynch, »On Poetry, its Sources and Influence«. In: Lynch, *Essay on some of the Forms of Literature*. London 1853. S. 40.
- 99 W. Allingham, »On Poetry«. S. 266.
- 100 J. B. S. [= James Bucham Brown], »Ethics and Aesthetics of Modern Poetry«. In: *Cornhill* 37 (May 1878), S. 569–583; hier S. 574 f.
- 101 ebd. S. 575.
- 102 Dowden, »The Poetical Feeling for External Nature«. S. 554.
- 103 [Coventry Patmore], »In Memoriam«. In: *NBR* 13 Aug. 1850), S. 532–555; hier S. 551.
- 104 ebd. S. 552.
- 105 vgl. J. K. Buckley, *The Victorian Temper*. S. 10: »[...] it was the artist's first duty to communicate, and the substance of his message was necessarily of social and, therefore, moral significance.« — I. Armstrong, *Victorian Scrutinies*. S. 27: »The permanent and basic human emotions and experiences must be revealed in precise, clear and simple outlines.«
- 106 [W. J. Courthope], »The Latest Development of Literary Poetry«. In: *QR* 132 (Jan. 1872), S. 59–84; hier S. 82.
- 107 [Courthope], »Latest Development of Lit. Poetry«. S. 83.
- 108 [W. H. Smith], »A Prosing upon Poetry«. In: *BM* 46 (Aug. 1839), S. 194–202; hier S. 195.
- 109 [Henry Brougham], [»False Taste«] (= Rez. v. Channing, *Remarks on the Character and Writings of John Milton*). In: *ER* 69 (Apr. 1839), S. 214–230; hier S. 218.
- 110 [Patmore], »New Poets«. In: *ER* 104 (Oct. 1856), S. 337–362; hier S. 342.
- 111 [W. E. Aytoun], »Maud. By Alfred Tennyson«. In: *BM* 78 (Sept. 1855), S. 311–321; hier S. 314.
- 112 ebd. S. 319.
- 113 [De Quincey], »Style«. In: *BM* 48 (Jul. 1840), S. 1–17; hier S. 6.
- 114 [William Stigand], »Robert Browning's Poems«. In: *ER* 120 (Oct. 1864), S. 537–565; hier S. 546.
- 115 Houghton, *The Victorian Frame of Mind*. S. 22.
- 116 veröff. in *Journal of English Literary History* 31, No. 2 (Jun. 1964), S. 213–240.
- 117 zit. ebd. S. 230.

- 118 ebd. S. 231.
- 119 vgl. A. H. Warren, *English Poetic Theory*. S. 222: ›sincerity is the ultimate test of value in all Early Victorian criticism [...]› — M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*. S. 318: ›[...] 'sincerity' [...] began in the early nineteenth century its career as the primary criterion, if not the *sine qua non*, of excellence in poetry.‹ — René Wellek spricht in *The Age of Transition*, S. 87, von ›sincerity‹ als ›the new cant word of the criticism of the time.‹ — Eine Darstellung der Geschichte des ›sincerity‹-Begriffs in der Literaturtheorie findet sich in Patricia M. Ball, *The Central Self*. London 1968. S. 152 ff.
- 120 so bei Wellek und A. H. Warren.
- 121 P. M. Ball, *The Central Self*. S. 157.
- 122 D. Perkins, *Wordsworth and the Poetry of Sincerity*. Cambridge/Mass. 1964. S. 108.
- 123 Thomas Carlyle, ›On Heroes and Hero Worship.‹ In: Carlyle, *Sartor Resartus. On Heroes and Hero Worship*. Hg. v. W. Hudson. Repr. London 1967 (= Everyman's Library 278). S. 237–467; hier S. 281.
- 124 ebd. S. 356.
- 125 ebd. S. 314.
- 126 Arnold, ›The Study of Poetry.‹ In: *ECT*, S. 260–285; hier S. 282.
- 127–128 vgl. Habermas, *Strukturwandel der Öff.* S. 62 ff.
- 129 Jeffrey, Rez. v. ›Gertrude of Wyoming.‹ In: Jeffrey, *Contributions*. Bd. 2, S. 176–198; hier S. 177.
- 130 Wilson, in *BM* 38 (Sep. 1835). S. 417.
- 131 [E. J. Hasell], ›Morris's Poems.‹ In: *BM* 106 (Jul. 1869), S. 56–73; hier S. 73.
- 132 Amy Cruse, *The Victorians and their Reading*. S. 47 f.
- 133 vgl. Hallam Tennyson, *Tennyson: A Memoir*. Bd. 2. S. 93, 296 und passim.
- 134 Kingsley, Rez. v. ›In Memoriam.‹ In: *Fraser's* 42 (Sep. 1850), S. 245–255. zit. n. *Tennyson, the Critical Heritage*. S. 184.
- 135 insofern überhaupt von Lektüre berichtet wird. — Vgl. A. C. Benson, *The Life of Edward White Benson*. London 1899. Bd. 2. S. 412 f. — Margaret Howitt (Hg.), *Mary Howitt: An Autobiography*. Bd. 1, S. 61. Bd. 2, S. 27. — G. F. Palgrave, *Francis Turner Palgrave: His Journals and Memoirs of his Life*. London 1899. S. 34, 36, 38, 134–136. — Hallam Tennyson (Hg.), *Tennyson and his Friends*. London 1911. S. 149 und passim.
In aristokratischen Kreisen wird Dichtung dagegen stets vor der ›guten Gesellschaft‹ vorgetragen. Vgl. William Archer-Shee, *My Contemporaries 1830–1870*. London 1893. passim.
- 136 [John Wilson], ›The Christian Year.‹ In: *BM* 27 (Jun. 1830), S. 833–848; hier S. 839.
- 137 vgl. Habermas, *Strukturwandel der Öff.* S. 63 ff.
- 138 s. o. S. 37, 40.
- 139 Mill, *Autobiography*. S. 121.
- 140 [Arnold Haultain], ›How to Read.‹ In: *BM* 159 (Feb. 1896), S. 249–265; hier S. 253.
- 141 [W. J. Courthope], ›Modern Culture.‹ In: *QR* 137 (Oct. 1874), S. 389–415; hier S. 406.
- 142 vgl. Cruse, *The Victorians and their Reading*. S. 176.
- 143 Bf. v. Wordsworth an H. Alford v. 21. 2. 1840. In: *Life, Journals and Letters of Henry Alford*. London 1873. S. 116.
- 144 A. C. Benson, *The Life of Edward White Benson*. Bd. 2, S. 413.
- 145 Queen Victoria, [Extract from the Diary]. In: Queen Victoria, *Letters. Second Series (1862–1878)*. Hg. v. G. E. Buckle. London 1926. Bd. 1, S. 30.
- 146 [John Sterling], ›Poems by Alfred Tennyson.‹ In: *QR* 70 (Sep. 1842), S. 385–416; hier S. 394.
- 147 J. F. W. Herschel, ›Adress Delivered to the Subscribers to the Windsor and Eton

- Public Library« (29. 1. 1833). In: *The Importance of Literature to Men of Business*. London 1852. S. 31–48; hier S. 39.
- 148 [A. Haultain], »How to Read«. (s. Anm. 140). S. 257.
- 149 [J. B. Brown], »Ethics and Aesthetics of Modern Poetry«. (s. Anm. 100). S. 574 f.
- 150 W. Allingham, »On Poetry«. S. 208.
- 151 [R. Prothero], »Modern Poetry«. In: *ER* 163 (Apr. 1886), S. 466–498; hier S. 483.
- 152 [W. H. Smith], »Tennyson's Poems«. In: *BM* 65 (Apr. 1849), S. 453–467; hier S. 460.
- 153 Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. S. 69–76.
- 154 [J. R. Mozley], »Modern English Poets«. In: *QR* 126 (Apr. 1869), S. 328–359; hier S. 329.
- 155 [C. Patmore], »Tennyson's Maud«. In: *ER* 102 (Oct. 1855), S. 498–519; hier S. 513.
- 156 Charles Mackay, »Inquiry«. S. xi, xiii.
- 157 Allingham, »On Poetry«. S. 268.
- 158 Andrew Lang, »Poetry and Politics«. In: *Macmillan's* 53 (Dec. 1885), S. 81–88; hier S. 81, 84.
- 159 Ernest Myers, »Poetry and Politics«. In: *Macmillan's* 53 (Feb. 1886), S. 257–263; hier S. 261.
- 160 ebd.
- 161 ebd. S. 262.
- 162 A. Lang, »Poetry and Politics«. S. 87.
- 163 A. W. Ward, »Patriotic Poetry«. In: *Macmillan's* 46 (Oct. 1882), S. 424–430; hier S. 426.
- 164 Myers, »Poetry and Politics«. S. 261.
- 165 vgl. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. S. 76 ff.
- 166 [M. Oliphant], »Tennyson«. In: *BM* 152 (Nov. 1892), S. 748–766; hier S. 750.
- 167 [J. H. Millar], »The Works of Mr. Kipling«. In: *BM* 164 (Oct. 1898), S. 470–482; hier S. 473.
- 168 Carl Schmitt, *Römischer Katholizismus und politische Form*. S. 32 f. Zit. n. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. S. 296 (Anm.).
- 169 vgl. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. S. 17 ff.
- 170 vgl. De Quincey, »Rhetoric«. In: De Quincey, *Collected Writings*. Hg. v. D. Masson. Bd. 10: Literary Theory and Criticism. Edinburgh 1889/90. S. 81. — Der Aufsatz wurde erstmals 1828 in *BM* 24 (Dec. 1828), S. 885–908 veröffentlicht.
- 171 [J. S. Mill], »What is Poetry?«. S. 65. Bezeichnenderweise bedarf dieses »soliloquy« aber der »Umgebung« (s. u. S. 71): es ist »a soliloquy in full dress, and upon the stage«. Die Bühnenmetapher ist gut geeignet, den Typus repräsentativer Öffentlichkeit zu veranschaulichen.
- 172 Dobell, »Lecture on the 'Nature of Poetry'«. S. 49.
- 173 vgl. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. S. 21.
- 174 Allingham, »On Poetry«. S. 272.
- 175 Sidney Dobell, »Lecture on the 'Nature of Poetry'«. S. 49.
- 176 vgl. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. S. 21 f.
- 177 J. C. Shairp, *Aspects of Poetry*. S. 8.
- 178 [C. Patmore], »Poetry — the Spasmodists«. In: *NBR* 28 (Feb. 1858), S. 231–250; hier S. 232.
- 179 [R. Prothero], »Modern Poetry«. In: *ER* 163 (Apr. 1886), S. 466–498; hier S. 494.
- 180 George Brimley, »Tennyson's Poems«. In: Brimley, *Essays*. S. 100 f.
- 181 George Brimley, »Tennyson's Poems«. S. 101.
- 182 ein Ausspruch J. A. Froudes, zitiert in H. Tennyson (Hg.), *Tennyson and his Friends*. S. 135.
- 183 B. Jowett, Bf. an Tennyson v. 17. 7. 1859. Zit. n. H. Tennyson, *Tennyson: A Memoir*. Bd. 1, S. 449.

- 184 Peter Bayne, *Lessons from my Masters. Carlyle, Tennyson, and Ruskin*. London 1879. S. v.
- 185 [J. B. Brown], ›Ethics and Aesthetics of Modern Poetry‹. S. 575.
- 186 vgl. P. M. Ball, *The Central Self*. S. 154; J. K. Buckley, *The Victorian Temper*. S. 144.
- 187 vgl. Wellek, *The Age of Transition*. S. 87; P. M. Ball, *The Central Self*. S. 159.
- 188 vgl. P. M. Ball, *The Central Self*. S. 157.
- 189 vgl. die drei Artikel im *Macmillan's Rew.* (s.o. S. 92 f.). Vgl. auch: E. Bax, *Reminiscences and Reflections*. London 1918. S. 195: ›One of the most striking phenomena of social change in the present generation [...] is the installation of imperialistic or patriotic sentiment in the place of the old religious feeling. Patriotism, as it is called, has undoubtedly taken the place formerly occupied by Christian sentiment and aspiration in the mind of the average man.‹
- 190 Wellek, *The Age of Transition*. S. 86.
- 191 [Leslie Stephen], ›Art and Morality‹. In: *Cornhill* 32 (Jul. 1875), S. 91–101; hier S. 101.
- 192 ebd.
- 193 ebd. S. 94.
- 194 [T. S. Baynes], ›Swinburne's Poems‹. In: *ER* 134 (Jul. 1871), S. 71–99; hier S. 90.
- 195 vgl. Vernon Lee [= Violet Paget], ›A Dialogue on Poetic Morality‹. In: *ContR* 39 (May 1881), S. 682–707; hier S. 702.
- 196 Dobell, ›Lecture on the 'Nature of Poetry'‹. S. 22.
- 197 ebd. S. 8.
- 198 W. Ward, *Aubrey de Vere: A Memorial*. S. 263.
- 199 S. Stickney, *The Poetry of Life*. Bd. 1. S. 188.
- 200 vgl. Williams, *Culture and Society*. S. 128.
- 201 Arnold, *Culture and Anarchy*. Cambridge 1966. S. 207.
- 202 S. Stickney, *The Poetry of Life*. Bd. 1. S. 12.
- 203 Earl of Carlisle, ›Address Delivered to the Members of the Manchester Athenaeum‹ (22. 10. 1846). In: *The Importance of Literature to Men of Business*. S. 115–131; hier S. 118.
- 204 ebd. S. 117. — Derselben Auffassung ist auch G. Sidney Smith in seiner in derselben Sammlung abgedruckten Rede aus dem Jahre 1844; er spricht von ›an old, an intimate, a natural alliance between literature and commerce.‹ (S. 76).
- 205 The Duke of Argyll, ›Address Delivered to the Members of the Glasgow Athenaeum‹ (21. 1. 1851). In: *The Importance of Literature*. S. 253–278; hier S. 273.

Kapitel V

- 1 auch Walter Graham weist auf die zunehmende Spezialisierung der Zeitschriften um die Jahrhundertwende hin. Vgl. W. Graham, *English Literary Periodicals*. S. 343, 388 f., 392.
- 2 T. L. S. 384 (20. 5. 1909).
- 3 Im Gegensatz dazu äußert sich Harald Monro in der modernistischen Zeitschrift *Poetry and Drama*: ›[...] about 75 per cent of the volumes that I read are bad.‹ H. Monro, ›New Books‹. In: *Poetry and Drama* (Mar. 1914). S. 52.
- 4 T. L. S. 372 (25. 2. 1909).
- 5 R. Graves & Alan Hodge, *The Long Weekend: A Social History of Great Britain 1918–1939*. London 1940. S. 52. — Stead weist auf eine Notiz im *Athenaeum* vom 20. 6. 1914 hin, die die 14. Auflage von *Bees in Amber* ankündigt. (*The New Poetic*. S. 65.)

- 6 Donald Gallup, *T. S. Eliot: A Bibliography*. London 1952. S. 4. *Prufrock and other Observations* erscheint 1917 in einer Auflage von 500 Exemplaren, die selbst 4 Jahre später noch nicht verkauft sind. (ebd. S. 2.)
- 7 R. L. Purdy, *Thomas Hardy: A Bibliographical Study*. London 1952. S. 287.
- 8 W. Morison, ›The Affinity between Poetry and Religion‹. In: *The Poetry Review* (1919), S. 57–66; hier S. 58.
- 9 ebd.
- 10 Morison, ›Affinity between Poetry and Religion‹. S. 59.
- 11 E. S., Rez. v. Edmund John, ›The Flute of Sardonyx‹. In: *Poetry and Drama* I, 3 (Sep. 1913), S. 71.
- 12 A. Huxley, ›The Subject-Matter of Poetry‹. In: *The Chapbook* II, 9 (Mar. 1920), S. 11–16; hier S. 13.
- 13 A. Huxley, ›Sir William Watson's Idealism‹. In: *The Athenaeum* v. 24. 10. 1919. S. 1066. — Mit dem Floh spielt Huxley wahrscheinlich auf Donne an, dessen Werke 1912 erstmals nach langer Zeit wieder durch die Griersonsche Ausgabe zugänglich gemacht wurden.
- 14 J. Comyns Carr, *Some Eminent Victorians: Personal Recollections in the World of Art and Letters*. London 1908. S. 199.
- 15 [Ford Madox Ford?], ›Algernon Charles Swinburne‹. In: *English Review* (May 1909). S. 194.
- 16 T. S. Eliot, *After Strange Gods*. London 1934. S. 38.
- 17 T. S. Eliot, ›Tradition and the Individual Talent‹. In: T. S. Eliot, *The Sacred Wood*. Repr. London 1967. S. 47–59; hier S. 54.
- 18 ebd. S. 53 f.
- 19 T. S. Eliot, ›Tradition and the Individual Talent‹. S. 53.
- 20 vgl. Stephen Ullmann, *The Principles of Semantics*. Glasgow 1957. S. 197.

Literaturverzeichnis

1. Texte

Anmerkung.

1. Rezensionen wurden in das Verzeichnis der Texte nicht aufgenommen.
2. Die in Klammern gesetzten Namen der Verfasser von Zeitschriftenartikeln wurden W. E. Houghtons *Wellesley Index to Victorian Periodicals 1824–1900* (Toronto 1965 ff.), George L. Nesbitts Buch über *Benthamite Reviewing* (New York 1934) und Leslie A. Marchands Studie über *The Athenaeum* (Chapel Hill 1941) entnommen.

Allingham, William, *Varieties in Prose*. 3 Bde. London 1893.

Archer Shee, William, *My Contemporaries 1830–1870*. London 1893.

Arnold, Matthew, *Culture and Anarchy*. Hg. v. John Dover Wilson. Repr. Cambridge 1966.

—, *Letters to Arthur Hugh Clough*. Hg. v. Howard Foster Lowry, London 1932.

—, *Poems*. 2. Aufl. London 1854.

—, ›The Study of Poetry‹. In: ECT. S. 260–285.

Arnold, Thomas (Hg.), *The Poetry of Common Life*. London 1844.

Bagehot, Walter, *Collected Works*. Hg. v. Norman St. John-Stevás. 4 Bde. London 1965.

[Barrett, Elizabeth], ›The Book of the Poets‹. In: *Athenaeum* v. 25. 6. 1842, S. 558–560.

Bax, Ernest Belfort, *Reminiscences and Reflections of a Mid and Late Victorian*. London 1918.

Benson, A. C., *The Life of Edward White Benson*. London 1899.

[Brewster, David], ›Hunt's *Poetry of Science*‹. In: NBR 13 (May 1850), S. 117–158.

Brimley, George, *Essays*. Cambridge 1858.

Brooke, Stopford, *Life and Letters of Frederick W. Robertson*. 2 Bde. London 1865.

Brown, James Baldwin, *The Home: In its Relation to Man and to Society*. London 1883.

—, *The Home Life in the Light of its Divine Idea*. London 1866.

[Brown, James Bucham], ›Ethics and Aesthetics of Modern Poetry‹. In: *Cornhill* 37 (May 1878), S. 569–583.

[—], ›Scepticism and Modern Poetry‹. In: *BM* 115 (Feb. 1874), S. 223–231.

Browning, Robert, ›Essay on Shelley‹. In: *Peacock's Four Ages of Poetry; Shelley's Defence of Poetry; Browning's Essay on Shelley*. Hg. v. H. F. B. Brett-Smith. Repr. Oxford 1967.

Byron, George Gordon, *Works: Letters and Journals*. Hg. v. R. E. Prothero. 6 Bde. London 1898–1901.

Carlyle, Thomas, *Sartor Resartus. Heroes and Hero Worship*. Hg. v. W. H. Hudson. Repr. London 1967.

Carr, J. Comyns, *Some Eminent Victorians: Personal Recollections in the World of Art and Letters*. London 1908.

[Clayden, P. W.], ›The Relation of Art to Nature‹. In: *Cornhill* 14 (Jul. 1866), S. 28–36.

Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia Literaria*. Hg. v. George Watson. Repr. London 1967 (= *Everyman's Lib.* 11).

—, *Shakespearean Criticism*. Hg. v. Thomas Middleton Raysor. Repr. 2 Bde. London 1967 (*Everyman's Lib.* 162, 183).

›The Connexion between Poetry and Religion‹. In: *Hogg's* 1, No. 2 (8. 3. 1845), S. 26–30.

- Cotterill, H. B., *An Introduction to the Study of Poetry*. London 1882.
- Dixon, William Macneile, *English Poetry from Blake to Browning*. London 1894.
- Dobell, Sidney, *Thoughts on Art, Philosophy, and Religion*. London 1876.
- Dowden, Edward, ›The Poetical Feeling for External Nature‹. In: *ContR* 2 (Aug. 1866), S. 535–556.
- , ›The Scientific Movement and Literature‹. In: *ContR* 30 (Sep. 1877), S. 558–578.
- Eliot, T. S., *The Sacred Wood*. London 1967.
- English Critical Texts. Hg. v. D. J. Enright und Ernst de Chickera. London 1962.
- Froude, J. A., *Essays in Literature and History*. London 1906.
- Hazlitt, William, *Complete Works*. Hg. v. P. P. Howe. 21 Bde. London 1930.
- Hunt, Leigh, *Imagination and Fancy, or, Selections from the English Poets, Illustrative of those First Requisites of their Art*. 3. Aufl. London 1846.
- Hunt, Robert, *The Poetry of Science, or Studies of the Physical Phenomena of Nature*. London 1848.
- Huxley, Thomas Henry, *Science and Culture, and other Essays*. London 1881.
- The Importance of Literature to Men of Business. A Series of Addresses, Delivered at Various Popular Institutions*. London 1852.
- Jeffrey, Francis, *Contributions to the Edinburgh Review*. 2. Aufl. 3 Bde. London 1846.
- Keble, John, *Lectures on Poetry 1832–1841*, Übers. v. Edward Kershaw Francis. 2 Bde. Oxford 1912.
- , *Praelectiones Academicae Oxonii habitae*, Annis MDCCCXXXII...MDCCCXLI. Oxford 1844.
- Lang, Andrew, ›Poetry and Politics‹. In: *Macmillan's* 53 (Dec. 1885), S. 81–88.
- Lewes, George Henry, *Literary Criticism*. Hg. v. Alice R. Kaminsky. Lincoln/U. S. 1964.
- Lubbock, John, *The Beauties of Nature and the Wonders of the World we Live in*. London 1892.
- Lynch, Thomas T., *Essays on some of the Forms of Literature*. London 1853.
- Mackay, Charles, ›An Inquiry into the Alleged Anti-Poetical Tendencies of the Present Age‹. In: *Mackay, Egeria*. London 1850.
- [Masson, David], ›Theories of Poetry and a New Poet‹. In: *NBR* 19 (Aug. 1853), S. 297–344.
- Mill, John Stuart, *Autobiography*. Hg. v. Harold J. Laski. London 1963 (= *World's Classics* 262).
- , *The Spirit of the Age*. Repr. Chicago 1942.
- [—], ›Two Kinds of Poetry‹. In: *Monthly Repository* 7 (Nov. 1833), S. 708–724.
- [—], ›What is Poetry?‹. In: *Monthly Repository* 7 (Jan. 1833), S. 60–71.
- Montgomery, James, *Lectures on Poetry and General Literature*. Delivered at the Royal Institution in 1830 and 1831. London 1833.
- Morley, John, *Critical Miscellanies*. London 1878.
- Myers, Ernest, ›Poetry and Politics‹. *Macmillan's* 53 (Feb. 1886), S. 257–263.
- Newman, John Henry, *Essays Critical and Historical*. 2 Bde. London 1901.
- Oliphant, Margaret, ›Poetry‹. In: *BM* 88 (Jul. 1860), S. 37–53.
- [Paget, Violet], ›A Dialogue on Poetic Morality‹. In: *ContR* 39 (May 1881), S. 682–707.
- ›Poetry in all Things‹. In: *Chamber's* 5, No. 118 n. s. (4. 4. 1846), S. 209–211.
- The Poetry of Flowers. Being a Collection of Verse Illustrating the Nature, Beauty, Sentiments, Teachings, and Associations of the Floral World*. London 1877.
- ›The Poetry of Science‹. In: *Fraser's* 39 (Apr. 1849), S. 378–382.
- Ruskin, Works. Hg. v. E. T. Cook und A. D. O. Wedderburn. 39 Bde. London 1902–1912.
- Shairp, John Campbell, *Aspects of Poetry. Being Lectures Delivered at Oxford*. Oxford 1881.
- , *On Poetic Interpretation of Nature*. Edinburgh 1877.
- [Smith, S. Alexander], ›The Philosophy of Poetry‹. In: *BM* 38 (Dec. 1835), S. 827–839.
- [Smith, William Henry], ›A Prosing upon Poetry‹. In: *BM* 46 (Aug. 1839), S. 194–202.

- Sonnenschein, E. A., ›Culture and Science‹. In: Macmillan's 53 (Nov. 1885), S. 5—16.
 [Stephen, Leslie], ›Art and Morality‹. In: Cornhill 32 (Jul. 1875), S. 91—101.
 Stickney, Sarah, The Poetry of Life. 2 Bde. London 1835.
 Taylor, Henry, Philip van Artevelde. A Dramatic Romance. 2 Bde. London 1834.
 Tennyson: The Critical Heritage. Hg. v. John D. Jump. London 1967.
 [Tennyson, Hallam], Alfred Lord Tennyson. A Memoir. 2 Bde. London 1897.
 —, Tennyson and his Friends. London 1911.
 Victoria, Queen, Letters. Second Series (1862—1878). Hg. v. G. E. Buckle. 2 Bde. London 1926.
 —, und Tennyson, Alfred, Dear and Honoured Lady. The Correspondence between Queen Victoria and Alfred Tennyson. Hg. v. Hope Dyson und Charles Tennyson. London 1969.
 [Ward, Adolphus William], ›Patriotic Poetry‹. In: Macmillan's 46 (Oct. 1882), S. 424—430.
 Ward, Wilfrid, Aubrey de Vere. A Memoir, Based on his Unpublished Diaries and Correspondence. London 1904.
 Watson, Robert Spence, ›Wordsworth's Relations to Science‹. In: Macmillan's 50 (Jul. 1884), S. 202—209.
 Wedgwood, Julia, ›Ethics and Literature‹. In: ContR 71 (Jan. 1897), S. 63—80.
 ›What is Poetry?‹. In: Chambers' 1, No. 21 n. s. (25. 5. 1844), S. 321—323.
 ›What is the Use of Poetry?‹. In: Chambers' 13, No. 327 n. s. (6. 4. 1850), S. 209—211.
 Whittaker, Thomas, ›The Musical and the Picturesque Elements in Poetry‹. In: Macmillan's 53 (Apr. 1886), S. 428—436.
 Wilson, John Mackay, The Enthusiast, a Metrical Tale, with other Pieces, and a Preliminary Chapter on Poetry. Edinburgh 1834.
 Wordsworth, William, Poetical Works. Hg. v. Thomas Hutchinson, später Ernest de Selincourt. Repr. London 1969 (= Oxford Paperbacks 192).

2. Sekundärliteratur

- Abrams, M. H., The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition. New York 1953.
 Armstrong, Isobel, Victorian Scrutinies. Reviews of Poetry 1830—1870. London 1972.
 Ball, Patricia M., The Central Self. A Study in Romantic and Victorian Imagination. London 1968.
 Beach, Joseph Warren, The Concept of Nature in Nineteenth-Century English Poetry. New York 1936.
 Bevington, Merle Mowbray, The Saturday Review 1855—1868. Representative Educated Opinion in Victorian England. New York 1941. (= Columbia University Studies in English and Comparative Literature 154).
 Bowra, Cecil Maurice, The Romantic Imagination. London 1961.
 Briggs, Asa, Victorian People. Repr. Harmondsworth 1971.
 Buckley, Jerome H., The Victorian Temper. A Study in Literary Culture. London 1952.
 Bush, Douglas, Science and English Poetry. A Historical Sketch, 1590—1950. New York 1950.
 Cox, R. G., ›Victorian Criticism of Poetry: The Minority Tradition‹. In: Scrutiny 18 (Jun. 1951), S. 2—17.
 —, ›The Reviews and Magazines‹. In: The Pelican Guide to English Literature 6: From Dickens to Hardy. Hg. v. Boris Ford. Repr. Harmondsworth 1966. S. 188—204.
 Cruse, Amy, The Victorians and their Reading. Repr. Boston 1962.
 Curtius, Ernst Robert, Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter. Bern 1948.
 Ebisch, Walther und Schücking, Levin L., ›Bibliographie zur Geschichte des literarischen Geschmacks in England‹. In: Anglia 63 (1939).

- Forsyth, R. A., ›The Myth of Nature and the Victorian Compromise of the Imagination‹. In: *Journal of English Literary History* 31, No. 2 (Jun. 1964), S. 213–240.
- Fügen, Hans Norbert, *Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden*. Bonn 1964.
- , (Hg.), *Wege der Literatursoziologie*. Neuwied 1968.
- Graham, Walter, *English Literary Periodicals*. New York 1930.
- Habermas, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. 5. Aufl. Neuwied 1971 (Slg. Luchterhand 25).
- Havens, Raymond D., ›Simplicity, a Changing Concept‹. In: *Journal of the History of Ideas* 14 (Jan. 1953), S. 3–32.
- Houghton, Walter E., *The Victorian Frame of Mind 1830–1870*. New Haven 1957.
- , (Hg.), *The Wellesley Index to Victorian Periodicals 1824–1900*. Bd. 1 und 2. Toronto 1965 ff.
- Iser, Wolfgang, *Der implizite Leser*. München 1972 (Uni-TB 163).
- Jauß, Hans Robert, *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt 1970 (= edition suhrkamp 418).
- Jump, J. D., ›Weekly Reviewing in the Eighteen-Fifties‹. In: *The Review of English Studies* 24 (Jan. 1948), S. 42–57.
- Klein, Hannelore, *There is no Disputing about Taste. Untersuchung zum englischen Geschmacksbegriff im 18. Jahrhundert*. Münster 1967.
- Leavis, F. R., *New Bearings in English Poetry*. London 1954.
- Marchand, Leslie A., *The Athenaeum: A Mirror of Victorian Culture*. Chapel Hill 1941.
- Matoré, Georges, *La Méthode en lexicologie*. Paris 1953.
- Nesbitt, George L., *Benthamite Reviewing. The First Twelve Years of the Westminster Review 1824–1836*. New York 1934.
- Perkins, David, *Wordsworth and the Poetry of Sincerity*. Cambridge/Mass. 1964.
- Rosengren, Karl Erik, *Sociological Aspects of the Literary System*. Stockholm 1968.
- Schmerl, Rudolf B., ›The Advance of Civilization and the Decline of Poetry. Nineteenth Century Statements‹. In: *Michigan Alumnus Quarterly Rev.* 64 (1958), S. 156–162.
- Schücking, Levin L., *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*. 3. neu bearb. Aufl. Bern 1961.
- , ›Literaturgeschichte und Geschmacksgeschichte‹. In: *GRM* 5 (1913), S. 561–577.
- Smith, Logan Pearsall, ›Four Romantic Words [: Romantic, Original, Creative, Genius]‹. In: *Smith, Words and Idioms. Studies in the English Language*. London 1925.
- Stead, C. K., *The New Poetic: Yeats to Eliot*. Harmondsworth 1967.
- Stevenson, Lionel, *Darwin and the Poets*. Repr. New York 1963.
- Trier, Jost, *Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes. Die Geschichte eines sprachlichen Feldes*. Bd. 1. Heidelberg. 1931.
- Ullmann, Stephen, *Language and Style. Collected Papers*. Oxford 1964.
- , *The Principles of Semantics*. 2. Aufl. Glasgow 1957.
- , *Semantics. An Introduction to the Science of Meaning*. Oxford 1962.
- Warren, Alba H., *English Poetic Theory 1825–1865*. Princeton 1950 (= Princeton Studies in English 29).
- Webb, R. K., ›The Victorian Reading Public‹. In: *The Pelican Guide to English Literature* 6: *From Dickens to Hardy*. Hg. v. Boris Ford. Repr. Harmondsworth 1966. S. 205–226.
- Weinrich, Harald, ›Für eine Literaturgeschichte des Lesers‹. Rev. Fassg. In: *Weinrich, Literatur für Leser*. Stuttgart 1971. S. 23–34.
- Wellek, René, *A History of Modern Criticism 1750–1950*. 4 Bde.
1. *The Later Eighteenth Century*. London 1955.
 2. *The Romantic Age*. New Haven 1955.
 3. *The Age of Transition*. New Haven 1965.
 4. *The Later Nineteenth Century*. New Haven 1965.

- , und Warren, Austin, Theorie der Literatur. Übers. v. Edgar u. Marlene Lohner. Berlin 1966 (= Ullstein-TB 420/421).
- Williams, Raymond, Culture and Society 1780–1950. Repr. Harmondsworth 1963.
- Wolff, Erwin, ›Der intendierte Leser‹. In: Poetica 4, H. 2 (1971), S. 142–166.
- , ›Zwei Versionen des historischen Romans: Scotts *Waverley* und Thackerays *Henry Esmond*‹. In: Lebende Antike. Symposium für Rudolf Sühnel. Hg. v. Horst Meller u. Hans-Joachim Zimmermann. Berlin 1967. S. 348–369.
- Young, G. M., The Age of Tennyson (Warton Lecture on English Poetry). London 1939.
- , (Hg.), Early Victorian England 1830–1865. 2 Bde. London 1934.
- , Victorian England. Portrait of an Age. London 1936.

